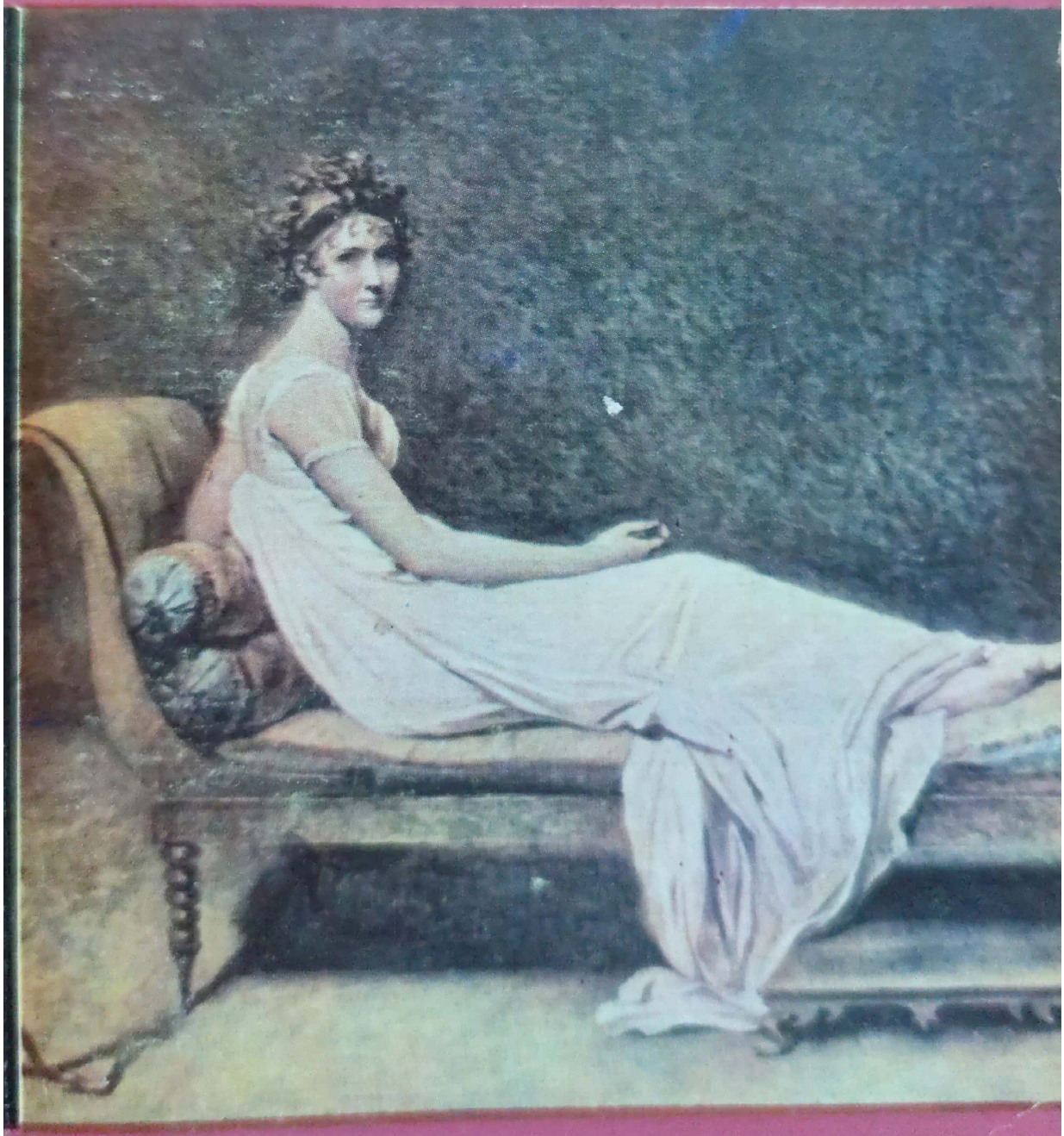
Władisław Folkierski

între clasicism şi romantism



Editura Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

WŁADISŁAW FOLKIERSKI
Entre le classicisme et le romantisme
Cracovie, Académie Polonaise des Sciences
et des Lettres
1925

Toate drepturile
asupra prezentei ediţii în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Władisław Folkierski

între clasicism și romantism

STUDIU DESPRE ESTETICA ȘI ESTETICIENII SECOLULUI AL XVIII-LEA

Volumul I

Traducere de MIOARA și PAN IZVERNA
Prefață de IRINA MAVRODIN

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1988

Scanned with OKEN Scanner

Pe copertă:
Jacques-Louis David (1748-1825)
Portretul doamnei Récamier, fargment, 1800
Paris, Luvru

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

Un timp și un spațiu unde ceea ce era nu mai este și unde ceea ce va fi nu este încă, loc al tranziției — al deconstrucției și al construcției —, al unor fluidități și inconsistențe fertile, iată natura obiectului pe care își propune să-l cerceteze Folkierski. O zonă a unor vechi și chiar străvechi consensuri care se destramă — menținîndu-se încă pe alocuri ca tot atîtea nuclee tari —, a unor noi consensuri ce abia dacă pot fi numite astfel, într-atît de evanescentă este încă figura lor. Este un obiect greu de circumscris, am îndrăzni să spunem chiar mai mult: cu neputință de determinat. A-l determina ar însemna a-l trece în altceva, a-i falsifica natura. Căci natura lui ține de însăși starea nedeterminării, de starea lui „între": între clasicism și romantism.

Folkierski cîștigă totuși acest pariu prezumțios, izbutind să clasifice inclasificabilul, să progreseze cu metodă și sistemă într-o substanță neomogenă, discontinuă, „introducîndu-ne" în ea în funcție de anumite premise și anumiți parametri cu multă insistență menținuți, recapitulați pe parcurs, și trăgînd, în cele din urmă, cîteva „concluzii" ce reușesc să se așeze în același loc al unui „între". Performanța lui constă în aceea că ne dă un adevărat manual, în sensul superior al cuvîntului, un studiu solid, de referință, de absolută utilitate nu numai pentru oricine cercetează această zonă de

Scanned with OKEN Scanner

frontieră, ci și pentru cei interesați în mod prioritar de clasicism sau de romantism.

La prima vedere el procedează sub semnul unui „principiu al autorității", prin acumulare masivă de citate, comentate prin parafrazare. La a doua vedere, înțelegem cum aceste materiale, prelevate totdeauna de la sursă, de o mare bogăție și varietate, se organizează, abil și pe nesimțite, într-un discurs demonstrativ ce a hotărît să-și estompeze traseul prin această permanentă înglobare de „mărturii" aparținînd unor nemijlocite enunțuri contemporane cu fenomenul explorat. Cititorul pare invitat să-și găsească singur drumul prin hățișul „opiniilor" felurite, nu o dată contradictorii. Pare, căci de fapt autorul cărții îi propune, dacă nu chiar — prin puterea convingerii — îi impune propria-i soluție. Din multitudinea textelor invocate se degajează astfel, în cele din urmă, o descriere, puternic marcată didactic, dar și profund originală, a unui secol al XVIII-lea al Europei occidentale văzut ca moment de germinație a unei estetici ce se va deschide nu numai către cea romantică, ci, prin mijlocirea acesteia, către o estetică a zilelor noastre.

Consensurile „tradiționale", cele statornicite în secolul al XIX-lea și preluate de anumiți critici și istorici literari de autoritate din prima jumătate a secolului XX, vedeau în secolul al XVIII-lea în primul rînd un secol „clasic", nedespărțindu-l, sub acest raport, de secolul al XVII-lea. Această părere, bine stabilizată printr-o periodizare consacrată prin tratate și manuale importante și prin predarea în învățămîntul liceal și universitar, vedea, într-un anume sens, în secolul al XVIII-lea un secol încă mai clasic decît cel care-l precedase, în măsura în care — indiferent de fenomenele de epigonism aferente — acum sînt definitiv fixate, solidificate anumite reguli și principii ce, în secolul care le propusese, și la marii autori clasici, au încă o anumită elasticitate, nu sînt încă dogmatizate. Folkierski privește lucrurile din alt unghi, surprinzîndu-ne printr-o cu totul altă idee: pentru el secolul al XVIII-lea este, pe plan estetic, nu un sfîrșit,

Scanned with OKEN Scanner

ci un început de drum, este însuși momentul cînd se pun bazele unei gîndiri estetice moderne.

Care ar fi aceste noi atitudini, care modifică fundamental gîndirea estetică europeană? În primul rînd, un alt mod de a concepe imitația în artă: natura nu trebuie imitată mecanic; chiar cînd imită, artistul nu imită decît un model lăuntric pe care îl poartă în el însuși; arta își are soarele ei, care nu este cel din natură. *Și tot în primul rînd, căci asemenea vederi se condiționează reciproc, organizîndu-se într-un sistem unitar, variabilitatea infinită a regulii, ca urmare a infinitei experiențe estetice, ale cărei momente tari, de cotitură, sînt determinate de geniile artistice. Intrăm, prin aceste rupturi și răsturnări ale preceptelor clasice, într-un orizont romantic, dar implicit, și în cel al tuturor experimentelor moderne, în virtutea unei subiectivități absolute a frumosului, definit de Shaftesbury și apoi de Diderot prin mijlocirea unor raporturi, așadar nu ca frumos absolut, ci ca frumos relativ (și deci care poate fi relativizat la infinit). Prin aceeași breșă irupe și principiul „bunului gust" considerat ca o manifestare independentă de dorință, rațiune, voință, deci ca o manifestare ținînd de zonele obscure ale conștiinței noastre. Această nouă țesătură teoretică construiește în mod necesar și în alte două direcții, nu mai puțin hotărîtoare pentru dezvoltarea ulterioară a gîndirii estetice: variabilitatea frumosului este și rezultanta unei variabilități a condițiilor de climat, istorice, social-politice; ea ține, totodată, prin chiar aceasta, și de variabilitatea cititorului, spectatorului, auditoriului, considerată sub specia unei psihologii individuale, dar și colective. În sursele lui Folkier ski aflăm astfel cîteva vederi ce stau astăzi la temelia unei teorii a receptării în funcție de un orizont de așteptare. Mai mult chiar: numeroase elemente ne trimit către ideea de operă deschisă, „terminată" doar prin colaborarea cu cititorul, spectatorul, auditoriul, deveniți un fel de imagine în oglindă a artistului, o instanță simetrică în raport cu acesta.*

Această nouă optică este aplicată de esteticienii înnoitori din secolul al XVIII-lea antichității

Scanned with OKEN Scanner

însăşi: perfecţiunea operelor ei s-a născut dintr-o fericită îmbinare de condiţii istorice; ea trebuie privită nu ca un model imuabil, ci, dimpotrivă, ca invitaţie la o acţiune *similară.*

În toate textele din secolul al XVIII-lea — conservatoare sau, dimpotrivă, înnoitoare — pe care îşi sprijină demonstraţia Folkierski, frapează prezenţa prejudecăţii adînc înrădăcinate a perfecţiunii artei antice ca model de nedepăşit şi care trebuie la nesfîrşit imitat. Arta poate fi gîndită în termenii moderni care sînt, în esenţă, şi ai noştri, abia cînd operele antice sînt concepute ca intrînd ele însele într-o infinită serie variabilă, chiar dacă în calitate de moment privilegiat (situat la începuturi etc.) al acesteia. Arta şi estetica franceză sînt mai aservite decît celelalte arte şi estetici din occidentul Europei ideii perpetuării modelului antic. Cel puţin această evidenţă nu poate fi contestată. Cei mai liberi în demersurile lor artistice şi teoretice rămîn englezii, ale căror vederi le devansează cu mult, prin deschiderea către modernitate, pe ale celorlalte popoare. Folkierski ştie să lumineze puternic această prioritate engleză, în funcţie de care ne putem explica mai adecvat şi desfăşurările romantismului francez. Totuşi, marea personalitate vizionară a secolului al XVIII-lea este pentru el Diderot — un francez, aşadar —, hrănit el însuşi, e drept, la surse engleze. Lessing, a doua mare figură emblematică, situat, în cîteva privinţe importante, la polul opus, joacă mai curînd, în dezvoltata paralelă prin care se încheie cartea, rolul de personaj „repoussoir". Folkierski reuşeşte astfel să organizeze într-o figură echilibrată cele trei izvoare ale înnoirilor estetice care au loc în secolul al XVIII-lea: cel englez, cel francez şi cel german. Spania şi Italia participă de asemenea, de pe poziţii secundare, la configurarea unei viitoare modalităţi de a face şi de a gîndi arta.

Erudiţie didactică, dar şi originalitate acută, pondere, dar şi vibraţie entuziastă în afirmarea ideilor, o mare onestitate în căutarea argumentelor

Scanned with OKEN Scanner

celor mai semnificative, laborios descoperite în texte rămase multă vreme sub praful bibliotecilor și acum puse din nou într-o benefică circulație — iată cartea lui Folkierski, operă de referință care rezistă, și poate chiar este mai tînără, după mai bine de jumătate de secol de la apariție.

IRINA MAVRODIN

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE AL AUTORULUI

Puternica deosebire ce separă clasicismul din secolul al XVII-lea și romantismul nu s-a produs dintr-o dată și fără efort, drumul străbătut fiind lung și numai în parte explorat. Criticii s-au ocupat, și pe bună dreptate, de clasicism și de romantism; dar, în ultimii ani, au fost de asemenea interesați de preromantism, identificat de ei în plin secol al XVIII-lea. Totuși, preromantismul nu înseamnă întotdeauna și romantism. Clasicismul din secolul lui Ludovic al XIV-lea lua sfîrșit, dar romantismul, chiar în formele sale incipiente, nu se născuse încă. Între cele două direcții se află o distanță ce nu poate fi numită cu un termen la fel de frapant ca acela de clasicism sau de romantism, și care, deci, nu are o denumire istorică. Intervalul este umplut de gîndirea proprie secolului al XVIII-lea, căreia îi consacrăm acest studiu, cu convingerea că — bine întreprins — el va comporta mari avantaje, făcîndu-ne să înțelegem totala opoziție care i-a ridicat pe romantici împotriva epigonilor clasicilor, mai curînd decît împotriva clasicilor înșiși, precum și că și această revoluție, pregătită treptat ea însăși, nu este, în parte cel puțin, decît o evoluție.

Ne mărginim în această lucrare la t e o r i i l e estetice; nu ne propunem deci să analizăm operele de artă, ci doar să fixăm tendințele generale. În datorirea noastră este astfel mai ingrată decît

Scanned with OKEN Scanner

cea a criticului, sau chiar a istoricului de artă, care analizează capodoperele. Pentru moment, lăsăm de o parte practica, pentru a defini teoria care, odată binecunoscută, ne va face să înțelegem punerea ei în practică, adică operele însele.

Evident că, de asemenea, vom exclude toate preocupările pur și esențialmente literare. Acordăm totuși un loc mai mare artei literare, dat fiind că ea este mai avansată decît oricare alta în ceea ce privește teoria: „artele poetice" în versuri și în proză au precedat cu mult celelalte coduri estetice, precum și lucrările referitoare la celelalte arte. Nu ne vom ocupa nici de capodoperele ca atare; le vom reduce la intențiile generale frecvent exprimate în prefețe, la care autorii au recurs întotdeauna în secolele novatoare.

Pe de altă parte, dorind să punem în evidență trăsăturile și ideile principale ale mișcării, nu ne vom ocupa de detalii și nici nu ne vom exercita analiza asupra unor teorii neînsemnate. Detaliul nu ne va interesa decît atunci cînd ni se va părea că el aparține structurii și cînd nu îl vom putea înlocui printr-un document mai semnificativ.

De-a lungul întregii lucrări urmărim o idee directoare pe care vrem să o semnalăm de la bun început. Îi lăsăm să vorbească, pe cît cu putință, pe contemporani, convingerea noastră fiind că acesta este cel mai bun mijloc de a cunoaște o epocă. Se întîmplă adeseori ca modul de a se vedea pe sine al anumitor epoci să nu ne fie cunoscut. Dacă un subiect particular implică posibilitatea de a cunoaște opiniile contemporane cu el ale unui secol trecut, nu ne rămîne, după părerea noastră, decît să le punem cu putere în lumină, îmbinîndu-le și completîndu-le cu tot ceea ce poate sluji la elucidarea lor.

Așa cum am mai spus, acest studiu se referă la tot ceea ce a urmat după clasicism, fără a ajunge totuși la începuturile romantismului. Totodată, el nu comportă referiri la preromantism, căruia am vrea să-i consacrăm un studiu special, ce ar alcătui partea a doua, complementară celei pe care o publicăm acum. Știm că în chiar epoca de

Scanned with OKEN Scanner

care ne ocupăm s-ar putea vorbi de anumite fenomene preromantice: facem abstracție de ele, în dorința de a înțelege bine unde ar fi ajuns clasicismul prin el însuși, fără imixtiunea unor elemente romantice, deci heterogene. Poate că vom fi izbutit să dovedim că anumite idei, puse de obicei pe seama romantismului, îl devansează, emanînd în mod organic din dezagregarea clasicismului.

S-a spus că, pentru a cunoaște bine un om, e de ajuns să știi ce iubește. Ne-am propus să cunoaștem gusturile oamenilor din secolul al XVIII-lea. Este sigur că dacă am reuși să știm ce iubeau și ce gîndeau despre ce iubeau, am fi în măsură să-i înțelegem mai bine. Iată spre ce tinde studiul de față.

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

Punerea problemei. Echilibrul european rezultînd din situaţia literară a Franţei: Europa francizată şi Franţa cosmopolită

Dacă în istoria politică secolul, ca unitate individuală, nu se termină decît cu greu cu ultimul său an, este evident că în istoria ideilor acelaşi lucru se va întîmpla cu şi mai multă forţă. Dacă secolul al XVIII-lea, în ceea ce priveşte istoria politică şi socială, poate fi cu uşurinţă socotit ca fiind încheiat în pragul revoluţiei, considerată ca rezultat al său, dar constituind în mod necesar punctul de plecare pentru secolul următor, acelaşi secol al XVIII-lea poate fi socotit ca fiind încheiat, se pare, în ordinea ideilor estetice, o dată cu anii măreţi care au pregătit revoluţia şi în timpul cărora s-a elaborat şi a apărut *Enciclopedia*. Mişcarea literară îşi va continua drumul, depăşind tot mai mult limitele romantice, şi îndepărtîndu-se astfel de subiectul nostru, iar, pe de altă parte, un Beaumarchais sau un Sébastien Mercier — luăm drept exemplu un capitol special, cel al dramei — nu vor adăuga, prin ideile lor estetice, nimic esenţial în raport cu cele ale predecesorilor lor, începînd cu Diderot.

Limitele puse în timp trebuiesc puse şi în spaţiu. Dacă în timp se impunea să le îngustăm, credem că în spaţiu se va impune să le lărgim în mod considerabil. Pentru a le fixa, trebuie, înainte

Scanned with OKEN Scanner

de orice, să înțelegem echilibrul european al epocii [1].

Spiritul clasic a devenit cu deosebire viguros prin faptul că dezvoltarea lui s-a întîlnit cu dezvoltarea extremă a puterii naționale. Franța fiind soarele Europei, ea putea aproape spune: „Europa sînt eu". Războaiele lui Ludovic al XIV-lea au contribuit din plin la cucerirea Europei de către ideile franceze. Cînd, după un secol și jumătate, armatele franceze, victorioase, vor trece dincolo de toate frontierele visate de Ludovic al XIV-lea, ele își vor îndeplini, de asemenea, rolul civilizator, dar nu și în domeniul ideilor literare.

Cum se întîmplă întotdeauna în asemenea cazuri, ideile pe cale de a se naște sînt întărite cu deosebire de starea de degenerescență a ideilor care le precedă.

În acest sens, trebuie să spunem că Franța a profitat în primul rînd de decadența italiană care urma după hegemonia renașterii italiene. Aceasta, după ce revoluționase întreaga Europă intelectuală, după ce se desfășurase în chip strălucit timp de trei secole, a luat sfîrșit, după cum și era de așteptat, printr-un curent tot important, dar decadent. Pe de altă parte, renașterea fusese, de fapt, întru totul aristocratică, dat fiind că numai elita societății intelectuale participase la ea. Între timp, Europa se democratiza; preocupările religioase au căpătat întîietate. Totuși, în mare măsură, ele au fost iconoclaste, dușmane ale artei, care, astfel, a fost de asemenea rezervată claselor superioare. Acestea, îndepărtîndu-se de mișcarea populară și națională care începea să se arate la orizont, urmînd îndeaproape democratizarea religioasă, au continuat orientarea renașterii, deci orientarea antică, și, în lipsa Italiei, au căutat un sprijin în altă parte, sprijin pe care literatura

---

[1] A se vedea, în această problemă, studiile prime și fundamentale ale lui J. Texte: *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, 1895, și *Les relations littéraires de la France avec l'étranger au XVIII^e siècle* (vol. 6 din *La Littérature* de Petit de Julleville).

Scanned with OKEN Scanner

clasică din Franța avea să li-l acorde cu mult succes.

La prima vedere pare inexplicabil că literatura italiană a putut, cu trei secole mai devreme, să devină și să se mențină națională, în timp ce acum, în secolul al XVII-lea, alte literaturi înzestrate cu mari genii, precum literatura engleză de ieri, avîndu-l pe Ben Johnson și pe Shakespeare, și literatura spaniolă de azi, avîndu-i pe Calderon și pe Lope, nu au știut să se apere de o invazie străină, invazia franceză. Cauza constă în faptul că Italia a avut nespusa fericire de a-și pune de acord spiritul național cu cultura antică. După cum s-a arătat, nu geniul italian a reușit să cucerească Europa, ci antichitatea reflectată în geniul italian. Dimpotrivă, celelalte două literaturi despre care vorbeam mai sus s-au aflat de la bun început în opoziție cu spiritul antic, fiind astfel lipsite de o temelie solidă. Am putea spune că această revelație a elementului nemijlocit național a venit prea devreme sau prea tîrziu: prea devreme, în raport cu romantismul, prea tîrziu, în raport cu renașterea. Antichitatea pătrunzînd în spirite după renașterea italiană, era limpede că viitorul avea să aparțină celor ce vor ști să interpreteze antichitatea. Aceasta a și fost rolul clasicismului francez; artele naționale nu au știut să suporte comparația. Un fel de bunăcuviință europeană, mult îndrăgită de înaltele sfere sociale, cerea implantarea spirirului antic; arta — ajunsă la un anumit grad de dezvoltare — neputîndu-se lipsi vreme îndelungată de asemenea sfere înalte, și aceasta cu atît mai mult în perioada condamnării ei de către anumite minți prea austere, urma a se desnaționaliza.

Comparat cu renașterea italiană, clasicismul francez a avut, poate, în ochii contemporanilor, marele avantaj de a lua antichitatea mai în serios, sau mai curînd de a fi prin el însuși mai plin de gravitate. Cu excepția lui Tasso, renașterea italiană s-a ocupat de fapt mai mult de formă decît de idee în artă. Petrarca însuși, ca și Ariosto, ca și marii pictori italieni,

Scanned with OKEN Scanner

neglija gîndirea pentru a ajunge la formă. Clasicismul francez, dimpotrivă, a neglijat exteriorul, a neglijat imaginea și culoarea, pentru a ajunge la spirit și la gîndire. Forma clasică, atît de perfectă în Franța, este astfel doar prin perfecta ei supunere față de gîndire, nefiind nimic altceva decît claritatea ideală a expresiei. Această claritate este caracteristică nu numai pentru frază și pentru stil, ci și, mai ales, pentru construcția operei. Extrema frumusețe a operei prin excelență clasice care este tragedia constă în arhitectura perfect simetrică a alcătuirii sale. Tragedia clasică poate fi foarte bine comparată cu o clădire regulată și simetrică, al cărei plan se lasă ușor ghicit de la prima privire, ceea ce reprezintă o nespusă plăcere pentru spirit. Frumusețea clasică din secolul al XVII-lea pricinuiește o bucurie superioară minții, în primul rînd minții. Clasicul din această epocă este serios, el evită orice distracție pitorească sau ținînd de imaginație, frumosul, pentru el, constînd în lumea lăuntrică, pe care o concepe alcătuită din rațiune și nu din sentimente, totdeauna prea ușor supuse de imaginație.

Or, Europa abia ieșea din adolescența-i umanistă, ea era preocupată sub raport religios, își emancipa gîndirea și se consacra în mod predilect raționamentelor severe și riguroase. Contemporanul lui Descartes nu putea fi pe deplin satisfăcut de Ariosto, Europa unor gînditori ca Galileu, Kepler, Newton dorea distracții pentru spirit și nu pentru imaginație.

Mișcarea religioasă din secolele al XVI-lea și al XVII-lea a deviat frivolitatea europeană: nu mai era acum loc pentru nepăsarea și elanul naiv al nenumăratelor n u g a e și apoftegme anecdotice ale renașterii, după cum nu mai era loc nici pentru o curte a familiei Medici sau Valois. Europa, împărțită în două tabere dușmane, nu era decît una în ceea ce privește identitatea preocupărilor. Ca acțiune sau ca reacțiune, oamenii erau acaparați de religie. Conciliul din Trento nu a fost decît replica celui din Augsburg. Renașterea catolică îndrepta Europa către lucrurile grave,

Scanned with OKEN Scanner

altminteri, dar la fel de eficace ca și Reforma; Bossuet nu este mai frivol decît Calvin.

Caracterul grav al celor două religii proceda pe căi diferite. Amîndouă priveau către înlăuntru, dar Reforma disprețuia orice facultate ce nu-și afla izvorul în grația divină, deci și rațiunea, pe care, în schimb, se sprijinea catolicismul. Din acest punct de vedere, Reforma devansa anumite mișcări din secolul al XIX-lea, proclamînd, mai ales în Anglia, în mod deschis și esențial, iraționalismul dogmei. Proiectată asupra raporturilor nonreligioase, această diferență a avut rezultate considerabile: catolicismul a continuat să protejeze artele, chiar dacă le-a îndiguit prin rațiune, în timp ce Reforma a devenit iconoclastă și partizană cu mult mai mult decît catolicismul, de vreme ce reducea arta la arta religioasă.

Evident, aceste tendințe au cunoscut și unele perturbări; ele nu-și puteau afla împlinirea la modul riguros al unei logici teoretice. Diferențele naționale au existat în continuare, manifestîndu-se printr-o mai mare sau mai mică rezistență la ideile pline de gravitate; astfel, Spania și Italia nu s-au lăsat ușor și pe deplin convinse, dat fiind temperamentul lor meridional.

Clasicismul francez a devenit arta oficială a lumii catolice. Prin chiar aceasta, el și-a aflat adversari în lumea protestantă, adică, în primul rînd, în Anglia, căci Germania, sleită de puteri, zăcînd aproape în nesimțire după Războiul de Treizeci de ani, nu poate intra în discuție.

Or, literatura și gîndirea engleză au fost totdeauna complexe, lucru ce s-a întîmplat și acum.

Miraculoasa exuberanță a renașterii engleze s-a cufundat ea însăși în gravitatea gîndirii religioase. Poezia religioasă a avut prioritate: îi datorăm un poet uimitor, pe Milton, uluitorul său poem nefiind el însuși altceva decît capodopera unui vast curent. Totuși, urmările exceselor revoluției puritane s-au făcut curînd simțite. Regele s-a întors; Restaurarea se datora Franței, și era firesc ca Anglia să cunoască o nouă perioadă de francizare. Regele se simțea mai curînd francez

Scanned with OKEN Scanner

decît englez, și, împreună cu el, întreaga curte și toți cei ce se lăsau duși de același curent; opoziția puritană a fost strangulată, și, o dată cu ea, spiritul național; literatura s-a confundat întru totul cu modelul francez. Dat fiind marea dificultate de a cuceri gîndirea engleză, totdeauna rebelă, a fost victoria cea mai strălucită a clasicismului francez; dar supremația sa absolută a dăinuit puțină vreme. Literatura Restaurației era lipsită de un resort puternic: ea nu avea gravitatea clasicismului francez. Nefiind decît un îndelungat carnaval, puțini au regretat-o. Revoluția și întoarcerea regelui în 1688 au putut inspira încă de la bun început îndoieli în ceea ce privește sorții victoriei: va învinge puritanismul sau spiritul clasic? De fapt, spiritul independent a scuturat jugul clasic, păstrîndu-i totodată pecetea și urma multor deprinderi. Dryden care, de altfel, era ca o adevărată remușcare în raport cu destrăbălarea Restaurației, nu a fost uitat în calitatea sa de clasic și și-a găsit un succesor în Pope. Amprenta franceză a rămas atît de puternică încît, de-a lungul întregului secol al XVIII-lea, orice novator trebuia mai întîi să lupte împotriva ei.

Acesta a fost chiar cuvîntul de ordine pentru întreaga Europă. Franța ar fi putut spune: „cine nu este cu mine este împotriva mea"; luarea de atitudine nu putea fi eludată; nici o problemă nu putea fi rezolvată, și nici măcar abordată, fără o situare prealabilă în raport cu gîndirea franceză. La începutul secolului Europa este franceză, sau aproape; în cursul secolului, se va duce o luptă împotriva Franței, dar aceasta nu va înceta să fie axa oricărei confruntări de idei.

Dacă victoria obținută împotriva spiritului englez în timpul Restaurației a fost cea mai mare victorie a clasicismului francez, cel mai mare și mai redutabil dușman al său a fost același spirit englez, de îndată ce el s-a trezit. Secolul și Europa s-au împărțit în două tabere: cea a englezilor, care erau novatori, și cea a francezilor, care respectau cu strășnicie tradiția.

Scanned with OKEN Scanner

În perioada cînd Europa se afla, vrînd, nevrînd, sub stindardul ideilor franceze, Parisul înainta treptat pe calea interesului cosmopolit. La începutul secolului, acest interes era slab; el nu depășea un sentiment de condescendență respectuoasă — dat fiind numeroasele împrumuturi — pentru literaturile latine din sud; iar acest interes, în măsura în care exista, nu era îndreptat decît către trecut. Treptat, privirea s-a ațintit din nou către nord. Relațiile cu Marea Britanie au început să devină mai intense o dată cu Restaurația. Mai tîrziu, dat fiind violențele sistemului monarhiei absolute din timpul lui Ludovic al XIV-lea, Anglia și Statele Neerlandeze ofereau un refugiu, totdeauna ospitalier, emigranților. Unul dintre aceștia, Saint-Evremond, își datorase importanța însuși faptului că locuia alternativ de cele două părți ale Canalului Mării Mînecii, fiind astfel în măsură să cunoască Anglia, unde, pe de altă parte, el face cunoscută Franța. Canalul Mării Mînecii înceta să mai despartă cele două țări, slujind mai curînd la apropierea lor. Voltaire, un alt refugiat, s-a întors în Anglia, foarte entuziasmat de ea, deloc shakespearofob, ca mai tîrziu, ci mai curînd anglofil. În general, departe de a-și păstra cu strășnicie prioritatea, Franța întîmpina ideile engleze din toată inima, iar secolul va fi curînd acuzat, în Franța, de anglomanie. Firește, ideile se înfruntau și se luptau între ele; lupta a avut urmări fericite: cele două părți au izbutit să se cunoască mai bine. Ideile engleze au mai avut de cîștigat și în următoarea privință: fără intervenția Franței, care le-a înzestrat cu spiritul ei frivol și cu darul ei de a comunica, Europa nu le-ar fi acceptat decît cu foarte mare greutate.

Schimbul de idei dintre cele două națiuni avea loc și pe un teren neutru, în republica Țărilor de Jos; englezii, care ajungeau aici adeseori, întîlneau emigranți ca Leclerc și Bayle. Este cazul lordului Shaftesbury, care trebuie menționat chiar aici. Nici un scriitor englez nu fusese încă

Scanned with OKEN Scanner

atît de cunoscut și de gustat pe continent ca autorul cărții *Characteristics*. Observator atent a ceea ce se petrecea în Anglia, englez credincios patriei sale, el era totodată cosmopolit, adora Italia, călătorea în Olanda, unde îi întîlnea pe Leclerc și pe Bayle. A fost, neîndoielnic, unul dintre cei mai importanți făuritori ai cosmopolitismului modern [1].

În Franța, anglomania devenea tot mai mare, nedezmințindu-se pînă la sfîrșitul secolului. Dar, pentru francezi, Anglia începea să fie o țară prea puțin străină; ei voiau și altceva, obosiți fiind de un lucru prea cunoscut. Se înmulțesc acum călătorii și scrierile despre călătorii: la început apar relatări despre călătorii imaginare. Astfel ia naștere exotismul. Pentru a atrage atenția cititorului asupra trăsăturilor și moravurilor franceze, i se vorbește de exotism; *Scrisorile chineze* sau *persane* se înmulțesc. Acest fenomen trebuie înțeles ca un subterfugiu împotriva cenzurii, dar el trezea interesul publicului, devenind astfel un mijloc de propagare a exotismului. Orientul atrage; fantezia este obosită de o direcție care, timp de secole, o ducea către greco-romani. Imaginația nu mai este impresionată de aceștia și, fiind totuși impresionabilă, se simte lipsită de hrană. America, descoperită cu cîteva secole în urmă, nu intră, în acea perioadă, în literatura ce se trezea la Renașterea antică; lucrul nu se va întîmpla decît în secolul al XVIII-lea, o dată cu numeroasele utopii cu sălbatici, și

---

[1] Lucru de care era pe deplin conștient. În ale sale *Miscelanea*, care alcătuiesc cel de-al treilea volum al cărții *Characteristics*, el ne propune o seamă de observații ciudate asupra diferitelor sale lucrări; între altele, ne mărturisește că nu scrie decît pentru un public cosmopolit; „...autorul nu speră să fie gustat sau înțeles de către compatrioții săi care nu au călătorit; el nu se bizuie decît pe cei cărora le place comunicarea liberă și deschisă cu întreaga lume, și care doresc să adune priveliști și lumini din toate țările, spre a putea judeca mai bine în ce constă superioritatea și ce este conform regulii adevăratului bun gust în domeniul fiecărui gen" (după traducerea franceză făcută de Pascal Robinet, 1780, vol. 3, p. 120).

Scanned with OKEN Scanner

în secolul al XIX-lea, odată cu Chateaubriand. Succesul lui *Robinson*, ca și cel al romanului *Paul și Virginie* dovedește, de asemenea, în ce direcție mergeau visurile secolului.

Astfel, cosmopolitismului i se adaugă nevoia de exotism. Deși lumea nefranceză rămîne barbară, ea începe să stîrnească totuși curiozitate; oamenii încep să întrevadă că e mai interesant să lași ținuturile străine și pe cei ce le locuiesc să se înfățișeze așa cum sînt decît să vrei cu orice preț și în grabă francizarea lor. Să mai adăugăm și că amatorii de obiecte exotice secondează acest curent, întemeindu-și și sporindu-și colecțiile. Arta grădinăritului dovedește, de asemenea, același interes pentru tot ce e exotic.

Astfel, Europa francizată nu putea acuza Parisul și Franța de indiferență față de restul lumii. Deși sîntem astăzi încă și mai cosmopoliți, deși astăzi cunoaștem încă și mai bine celelalte țări, deși culoarea locală urma să fie o invenție a secolului al XIX-lea, poate că strădaniile și meritul nostru sînt mai mici decît cele ale oamenilor din secolul al XVIII-lea. Cosmopolitismul și, o dată cu el, înțelegerea restului lumii, abia lua naștere. Umanismul, care fusese și el o mișcare generală și internațională, fusese, de asemenea, după cum tocmai am arătat, prea aristocratic, limitîndu-se la cîțiva indivizi; acum, literatura devenind o necesitate socială, mișcarea se accentuează și cîștigă în întindere.

O singură națiune se socotește oarecum neînțeleasă în Franța, plîngîndu-se totodată de acest lucru: Germania. Trebuie să diferențiem însă aici fiecare deceniu; la început, germanii sînt considerați niște barbari lipsiți de orice cultură; apoi începe să fie aprobată dezvoltarea lor; în cele din urmă, sînt pomeniți la fiecare pagină din *Journal Étranger* [1]. Totuși, de-a lungul întregului secol, nu stîrnesc un interes mai pronunțat.

---

[1] Gärtner: *Das Journal Étranger u. seine Bedeutung für die Verbreitung der deutschen Literatur in Frankreich*, Mainz, 1905.

Scanned with OKEN Scanner

Faptul nu trebuie să ne mire; în acea vreme, Germania se află doar la primele sale tentative, primite cu gratitudine de națiune, mai ales de generațiile viitoare. Franța nu putea afla aici decît cuvinte de încurajare, fenomenele din alte țări atrăgînd-o mai mult. Lessing, care se plînge de acest lucru, este de fapt de aceeași părere, de vreme ce mărturisește, în cea de a doua jumătate a secolului, că operele literare germane nu par a fi, în marea lor majoritate, decît încercări ale unor oameni tineri [1].

Totuși, le datorăm germanilor un lucru pe care vrem să-l semnalăm încă de pe acum. În 1750, Baumgarten publica în latină o *Estetică* bazată pe teoriile lui Leibniz și Wolf, în care susținea că ideile și sentimentele noastre cu privire la frumos sînt mai puțin însemnate, ca valoare și claritate, decît ideile noastre logice. În lucrarea lui Baumgarten, cu adevărat nou, anunțînd viitorul, era titlul: autorul său este primul care își intitulează astfel o carte. Noi folosim termenul aplicîndu-l unor situații de la începutul secolului, dar îl rugăm pe cititor să nu uite că ne îngăduim o licență, dat fiind că îi anticipăm existența cu o jumătate de secol.

Sîntem în măsură să-i facem pe înșiși contemporani să vorbească despre părerile lor cu privire la celelalte națiuni. Aici nu ne pot interesa decît țările care vor participa la mișcarea estetică și literară a secolului; italienii și spaniolii fiind prea cunoscuți, și de prea multă vreme pentru a prezenta un interes considerabil în secolul al XVIII-lea, ne vom preocupa în mod deosebit de celelalte națiuni învecinate cu Franța și situate mai la nord, și anume de Anglia și, într-o oarecare măsură, de Germania.

Încă din secolul al XVII-lea, iezuitul Bouhours declara că providența le refuzase germanilor unele daruri firești, drept care ei nu vor

---

[1] „Das meiste, was wir Deutsche noch in der schönen Literatur haben, sind Versuche junger Leute.", *Hamb. Dram.* XCVI St.

Scanned with OKEN Scanner

putea niciodată ajunge la un anume grad de dezvoltare. Această butadă, ce nu putea fi luată în serios, s-a gravat adînc în conștiința germană. Lessing își mai amintea încă de ea în a sa *Dramaturgie din Hamburg* și, criticînd tragedia clasică din Franța, adăuga că el nu va spune, ca Bouhours, că francezii nu sînt înzestrați cu darul de a ajunge la tragic, dat fiind că el, Lessing, este pe deplin convins că providența nu a lipsit nici o națiune de vreun dar, împărțindu-le în mod egal la toate [1].

Părerea lui Bouhors, care vedea în Germania un fel de Beoție a Europei, nu era singura de acest fel în acea vreme, și nici chiar mult mai tîrziu. Lessing, care colecționa tot ceea ce se spunea și se gîndea despre Germania, ne citează următoarele spuse ale lui Swift, după memoriile doamnei Pilkington (vol. III). Acestea vor fi fost ultimele cuvinte de bun simț („sensible words") pe care le va fi pronunțat înainte de a cădea în adînca-i melancolie. Și iată cu ce prilej: „Domnul Haendel, care tocmai pleca din Irlanda, a venit să-și ia rămas bun de la el; servitorul s-a făcut cu greu înțeles de Decan. Cînd, în cele din urmă, acesta a priceput despre ce e vorba, a exclamat: «Un german, și un geniu! o minune a lumii! Să intre!»" [2] Este foarte probabil că Swift, bolnav, exprima o idee în care credea.

Detractorii germanilor puteau oarecum să se sprijine pe surse germane. Bouhours [3] cita cuvintele, atît de frecvent repetate, rostite de Carol Quintul: „Într-adevăr . . . dacă împăratul Carol Quintul ar învia, nu i-ar plăcea să-i pui pe francezi mai presus de castilieni, căci el spunea că

---

[1] *Hamb. Dram.*, LXXXI St.

[2] „Mr. Haendel, when about to quit Ireland, went to take his leave of him, the servant was a considerable time, ere he could make the Dean understand him, which when he did, he cried: «Oh! a German, and a Genius! a prodigy! Admit him!» "(Lessing: *Collectanea*, ed. Lachmann, vol. 15, p. 194).

[3] *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, ed. 1708 pp. 69—70.

dacă ar vrea să vorbească cu doamnele, li s-ar adresa în italiană, dacă ar vrea să vorbească cu bărbaţii, li s-ar adresa în franceză, iar dacă ar vrea să vorbească cu calul lui, i s-ar adresa în germană; dar că dacă ar vrea să vorbească cu Dumnezeu, i s-ar adresa în spaniolă". Să observăm că Bouhours, deşi inamic declarat al germanilor, nu trage aici nici un fel de concluzie din felul îndoielnic în care apare limba germană în spusele marelui împărat, descendent al Habsburgilor. Citatul este interesant în măsura în care nu priveşte numai Germania; el arată de cît respect se bucurau limbile de origine latină din sudul Europei. E vorba doar de limbi, dar oare limba nu este însuşi organul gîndirii şi al civilizaţiei? Însăşi cultura clasică franceză nu s-a răspîndit decît datorită limbii sale universal admisă [1].

Oricum, limba va rămîne totdeauna un semn convingător despre existenţa unei înalte civilizaţii. Leibniz, care scria în latină şi în franceză, nu putea fi decît cu greu citat ca o mărturie a civilizaţiei germane, în ciuda mişcării ştiinţifice din întreaga Germanie. Mult mai tîrziu, şi cu mai puţin temei, marele Frederic afişa o indiferenţă ostilă atît faţă de limba cît şi faţă de mişcarea intelectuală şi literară din patria sa, a cărei putere materială o instituia el însuşi, prin acţiuni de geniu. Încă şi mai tîrziu, Lessing însuşi îşi scria prefaţa la *Laokoon* într-o franceză proastă, mărturisind că socoteşte că nu-şi poate exprima bine ideile în limba sa natală.

---

[1] Pasajul citat din Bouhours nu i-a nemulţumit numa pe germani. Muratori *(Della perfetta poesia* /II/ 158-9) protestează în numele italienilor. El citează o carte franţuzească: *Les bons mots et les belles actions de l'empereur Charles V*, Anvers, 1683, care consemnează o versiune oarecum diferită: „... Mai mulţi împart limbile astfel. Ei spun că trebuie să vorbim cu Dumnezeu în spaniolă, din cauza excelenţei acestei limbi, cu prinţii, în italiană, iar cu femeile în franceză, căci lor le place această limbă". Muratori pretinde, de altfel, că împăratul Carol Quintul nu cunoştea italiana.

Scanned with OKEN Scanner

Să observăm distanța considerabilă care desparte cele două jumătăți ale secolului în Germania: dacă Lessing însuși avea o astfel de părere despre limba și operele literare din țara sa, cum ar fi putut străinii să gîndească altminteri la începutul secolului?

Totuși, în Franța, în cursul secolului, lumea se familiariza tot mai mult cu ținuturile de dincolo de Rin. Trebuiau înfrînte nenumărate dificultăți, între altele, însuși exemplul marelui Frederic și, la urma urmei, mediocritatea producțiilor germane. În ciuda tuturor acestor obstacole, publicația *Le Journal Étranger* nu-i cîtuși de puțin izolată, dovedind un început de cunoaștere. Cea de a doua jumătate și sfîrșitul secolului îi vor impune Franței alte îndatoriri în raport cu Germania, îndatoriri ce vor rămîne neîmplinite. Germania înainta cu pași uriași, atingînd dintr-odată culmea dezvoltării sale, prin somități de talie europeană. În Franța, efortul de înțelegere ar fi trebuit să sporească pe măsura efortului creator din Germania; lucrurile s-au petrecut însă altminteri, iar cartea doamnei de Staël, și rolul pe care ea l-a jucat se explică tocmai astfel.

Franța a fost poate încă și mai vinovată față de Anglia, căci în ciuda anglomaniei tot mai mari, ea nu a ajuns de fapt să o înțeleagă bine în decursul secolului.

Motivele acestei situații sînt profunde: cele două națiuni se află la poli opuși. Să citățm drept exemplu părerea unui contemporan, lordul Shaftesbury, cu privire la francezi. Este punctul de vedere al unui bărbat educat în tradiția antichității, pe care o cunoaște în mod desăvîrșit, supunîndu-i-se, și dîndu-și seama de grăuntele de barbarie din literatura engleză. Shaftesbury vorbește despre floarea clasicismului francez, despre tragedie, în următorii termeni protectori: „În ceea ce privește genul dramatic, ei [francezii] au avut fericirea de a-și înălța teatrul atît de sus pe cît le îngăduia geniul națiunii lor. Totuși, suflul înalt al tragediei nu poate decît cu greu subzista acolo unde lipsește spiritul libertății. Geniul acestui

Scanned with OKEN Scanner

fel de poezie constă într-o vie reprezentare a dezordinilor și a nefericirilor din viața celor mari; și asta pentru ca poporul și clasele de jos să poată să învețe cel mai bine să îndure toate privațiunile, să se bucure de liniștea cea mai deplină, și să prețuiască echitatea și dreptatea legilor. Dacă aflăm aceste principii în acord cu acel corect model tragic pe care l-am moștenit de la antici, vom înțelege lesne cît de puțin se potrivește un asemenea model cu facultățile și gusturile celor care, treptat, de la cel mai sărac țăran și pînă la puternicul sclav de sînge regal, au învățat să-l idolatrizeze pe cel care-i este în chip nemijlocit stăpîn, neaflînd nimic mai vrednic de a fi adorat decît acea putere nemărginită și tiranică, înălțată pe seama lor și exercitată asupra lor înșiși“ [1].

Nu e vorba de a discuta aici vederile autorului cu privire la scopurile poeziei dramatice; trebuie doar să remarcăm doar abisul care, după Shaftesbury, desparte cele două națiuni. Într-adevăr, există o distanță uriașă între o țară care iubește cu entuziasm libertatea și o țară unde triumfă curtea, regalitatea, și adulația pe care acestea le comportă. Cită diferență între un regim care se democratizează cu rapiditate și un altul,

---

[1] *Soliloqui or Advice to an Author (Characteristics*, ed. 5, Birm., 1773, vol. 1, pp. 217—19). — „In the dramatick (kind) they have been so happy, as to raise their stage to as great perfection, as the genius of their nation will permit. But the high spirit of tragedy can ill subsist where the spirit of liberty is wanting. The genius of this poetry consists in the lively representation of the disorders and misery of the great; to the end that the people and those of a lower condition may be taught the better to content themselves with privacy, enjoy their safer state, and prize the equality and justice of their guardian laws. If this be found agreeable to the just tragick model, which the ancients have deliver'd to us; 't will easily be conceiv'd how little such a model is proportion'd to the capacity or taste of those, who in a long series of degrees, from the lowest peasant to the high slave of royal blood, are taught to idolize the next in power above 'em, and nothing so adorable, as that unlimited greatness, and tyrannic power, which is rais'd at their own expense, and exercis'd over themselves“.

Scanned with OKEN Scanner

eminamente aristocratic! [1] Mai adăugați la aceasta și deosebirile de religie, înțelegînd că ele se reduc, ca într-o relație de la cauză la efect, la profunde divergențe legate de alcătuirea sufletului. Într-un caz primează rațiunea, în celălalt, sentimentul, credința și imaginația. Să nu uităm bifurcarea educației religioase: Renașterea, care continuă în Franța, Reforma, care continuă în Anglia. Cele două națiuni s-au agățat cu înverșunare de misiunile lor distincte: Anglia a înțeles viața ca o luptă îndîrjită și esențială pentru idealul social întruchipat în viața publică și cotidiană, Franța nu înțelegea viața fără o constantă adaptare la spiritul latin și atic, cu riscul de a uita uneori, după ce secolul de aur trecuse, partea gravă a vieții și, treptat, a artei, și de a înlătura fără cruțare o bună parte din ramurile prea stufoase ale vegetației naționale. Prăpastia dintre cele două națiuni este o prăpastie socială; viața duce însă la dispariția ei sau măcar la putința de a o trece. Dar care dintre cele două părți va juca un mai mare rol în acest sens? Cea dominată de imaginație și de sentiment va fi mai întreprinzătoare, mai puțin circumscrisă, mai deschisă și mai generoasă decît cea dominată de rațiune: Anglia va ajunge astfel mult mai ușor la cunoașterea Franței decît Franța la cunoașterea vecinei sale de dincolo de Canalul Mării Mînecii.

În Anglia ciocnirea de idei și de interese contrarii dintre cele două țări este înțeleasă și privită ca un fapt benefic. Hume (1742) ne spune că „nimic nu este mai favorabil dezvoltării poli-

---

[1] A se vedea în această privință și părerea lui Hume: „My first observation is, that it is impossible for the arts and sciences to arise, at first, among any people, unless that people enjoy the blessing of a free government". Este adevărat că el corectează oarecum aceste rînduri prin alte cîteva, ce le urmează îndeaproape: „though the only proper nursery of these noble plants be a free government, yet they may be transplanted into any government... a republic is most favourable to the growth of the sciences, and a civilised monarchy to that of the polite arts". *(Of the Rise and Progress of the Arts and Sciences*, 1742 — *Essays*, ed. 1767, vol. 1, p. 127, 136).

Scanned with OKEN Scanner

teții și științelor decît unele state vecine și independente legate între ele prin comerț și politică“ [1]; și drept exemplu el dă Grecia antică alcătuită din republici ce rivalizau între ele, sau Europa de astăzi; astfel, greșelile lui Descartes și ale cartezianismului au fost corectate de Europa, care, e drept, în mai mică măsură, le-a corectat și pe cele ale lui Newton. Iată încă un exemplu întemeiat pe comparația dintre teatrele celor două națiuni. „Englezii și-au dat seama de caracterul scandalos de licențios al teatrului lor datorită exemplului oferit de decența și moralitatea franceză. Francezii s-au convins că teatrul lor a devenit oarecum efeminat din cauza excesului de tematică amoroasă și au început să prefere gustul mai masculin al unora dintre națiunile învecinate“, adică al englezilor. Un exemplu contrariu este cel al Chinei, care nu înaintează din pricina lipsei de spirit critic rezultînd din eludarea legăturilor intelectuale cu celelalte popoare. Așadar nu numai că aceste raporturi de critică cosmopolită există în secolul al XVIII-lea, ci, mai mult încă, oamenii sînt din plin conștienți de ele și le apreciază la justa lor valoare.

Lupta dintre ideile engleze și cele franceze a început deci acum, și ea va dura vreme îndelungată; este, de fapt, o luptă binevoitoare, în cursul căreia doar arareori intervin cuvinte sforăitoare și belicoase cu iz național. Argumentele se încrucișează, prejudecățile se ciocnesc între ele, dar totdeauna însoțite de dovezi. Întreaga Europă urmărește cu atenție această luptă; ea însăși se simte împărțită în două tabere: e vorba de profesorul pe care și-l va alege, nu de un profesor de dans sau de bele-arte, ci de un profesor de civilizație în deplinul înțeles al cuvîntului.

Dacă vrem să cunoaștem argumentele pro și contra să nu ne grăbim să le acordăm încredere

---

[1] „Nothing is more favourable to the rise of politeness and learning, than a number of neighbouring and independent states connected together by commerce and policy“. *(Of the Rise of Arts and Sciences, op. cit.*, vol. 1, pp. 133—134).

Scanned with OKEN Scanner

combatanților înșiși, orbiți sau năuciți poate de patimă. Căci există și spirite neutre, aparținînd unor națiuni neutre, care își exprimă părerile, iar aceste păreri pătrund adînc în toate marile diferențe care, fixînd caracterul național, definesc gustul național.

Unul dintre aceste spirite neutre, nemulțumindu-se să urmărească dezbaterea doar prin mijlocirea lecturii, a făcut o călătorie în cele două țări, în urma căreia ne povestește observațiile sale. Ne gîndim la Muralt, elvețian de origine germană, scriind, ca atîția alții, în franceză: ale sale *Scrisori despre englezi și despre francezi* apar în 1725. Această lucrare, ce ne informează despre părerile care circulau în Europa despre cele două națiuni rivale, ne face totodată să cunoaștem un reprezentant al unei alte națiuni ce ne interesează, de vreme ce îi datorăm unul dintre marile nume ale literaturii franceze din secolul al XVIII-lea.

Avem motivele noastre să spunem și să subliniem că Muralt este elvețian; lucrarea sa aruncă efectiv o lumină semnificativă asupra caracterului helvetic. Deși originar din Zürich *, Muralt nu este mai puțin puritan decît un genevez; ultima parte a vieții sale se va desfășura chiar în această direcție, anumite semne existînd încă din *Scrisori*.

Autorul se teme că, în calitatea sa de călător, va fi învinuit de frivolitate și de dorința de a vîna plăceri, drept care se grăbește să prevină orice fel de imputare de acest gen. Orice călătorie, chiar și în Anglia, i se pare inutilă, deci dăunătoare: „voi crede că nu am întreprins această lungă călătorie cu totul în zadar, dacă scrisorile mele vă fac plăcere și dacă, *datorită lor*, nu veți mai fi ispitiți să s ă v î r ș i ț i a c e l l u c r u a t î t d e c o m u n ș i d e i n u t i l îndeobște

---

* Muralt, originar din Zürich; ar fi trebuit să spunem originar din Berna. Familia Muralt, stabilită la început la Zürich, plecase de aici de multă vreme. Béat-Louis se născuse la Berna.

Scanned with OKEN Scanner

numit «o călătorie în Anglia»“ [1]. De asemenea, el nu lasă să persiste nici o umbră de îndoială asupra scopului călătoriei sale, cînd se mînie la cererea de a descrie orașul; el nu-i „din fire dornic să cunoască feluritele clădiri“, preferînd să vorbească despre lucruri mai serioase.

Astfel, Muralt, oferindu-ne exemplul neobișnuit al unui turist din acea epocă, ne îngăduie să măsurăm distanța care îl separă de turistul de astăzi. El este interesat numai de tot ceea ce privește moravurile, și în acest spirit se ocupă de literatură, și mai ales de teatru, de ale cărui urmări se teme [2].

Să o spunem de la bun început: întreaga simpatie a lui Muralt merge către englezi. Oare pentru că este elvețian de origine germană? Curînd îi vom afla argumentele. Dar să arătăm încă de pe acum că el purta ranchiună francezilor pentru aerul de superioritate pe care îl afișează față de toată lumea, și mai ales față de elvețieni.

---

[1] Ed. Otto v. Greyerz Bern, 1897, p. 104.

[2] A se vedea și un cu totul alt tip de turist în comedia lui St. Évremond *Sir Politick Would-be*. E vorba de un turist german, caricaturizat. El pornește la drum înarmat cu un „ghid“, „cu o cărțulie în care se arată ce este mai interesant în fiecare țară“. Colecționează semnăturile celebrităților; ține un jurnal amănunțit. „Trebuie cu tot dinadinsul să vedem orice munte vestit“, spune el. „Fie că este sau nu este acoperit cu zăpadă, trebuie, dacă e cu putință, să urcăm pînă în vîrf... Dacă s-a mai păstrat ceva din antichitate, o frîntură din vreo construcție a romanilor, ruinele unui amfiteatru, rămășițele unui templu, vreo bucată de pod, arcade sau doar stîlpi; totul trebuie văzut“. Nu-l interesează „localnicii“, și în această privință autorul îl opune turistului francez, mult mai dornic să cunoască locuitorii și societatea din țara prin care călătorește. Întrebat ce a văzut în Anglia, turistul german răspunde că „ține la mare preț lupta între cocoși, felul cum aleargă oamenii și caii, predicile celor spînzurați și sărbătorirea Mylordului Primar“ (Saint-Évremond, *Oeuvres*, ed. Desmaizeaux, Amsterdam, 1739, vol. 2, p. 297 și urm.). Asemenea turist seamănă oarecum cu cel de astăzi; însuși faptul că este caricaturizat dovedește că reprezenta în acea vreme o excepție.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar dacă sînt politicoşi cu străinii, politeţea lor este totdeauna puţin jignitoare: „politeţea lor maschează sentimente de care nu avem motive să fim pe de-a-ntregul mulţumiţi: am putea spune că sînt amabili cu noi cam în felul în care bărbaţii sînt amabili cu femeile, tratîndu-ne ca pe nişte făpturi inferioare şi slabe, ce trebuie cruţate". Francezii sînt ferm convinşi de absoluta lor superioritate în raport cu toate celelalte naţiuni, socotindu-se doar pe ei inteligenţi, în timp ce străinii sînt înzestraţi doar cu bun simţ [1]. De aceea Muralt se scuză că a îndrăznit să-i judece pe francezi, atare „încercare ... fiind o mare îndrăzneală din partea unui om grosolan, a unui elveţian"; şi se scuză invocînd însuşi faptul că „şi-a exersat şi dezmorţit mintea judecînd mai întîi o altă naţiune".

Muralt preţuieşte cel mai mult la om firescul; or, el constată că francezii au o comportare factice, în timp ce englezii sînt foarte fireşti, drept care îi admiră pe aceştia. Întreaga sa simpatie pentru caracterul englez decurge deci de aici, şi ea tinde să scuze totul, chiar anumite defecte. Îi place de altfel mult mai mult să-i critice pe francezi decît să-i laude pe englezi şi totdeauna laudele aduse acestora sînt repede însoţite de o vie mustrare la adresa francezilor, obiecţiile acestea ocupînd aproape mai mult loc decît laudele. Astfel, de exemplu, cînd îl laudă — în calitatea sa de elveţian — pe predicatorul englez, remarcă modestia privirii acestuia, care nu îndrăzneşte să-i privească drept în faţă pe cei ce-ascultă, în opoziţie cu predicatorul francez, orgolios,

---

[1] *Ibidem*, p. 124. — Francezii înşişi îşi dădeau seama de acest defect al lor. La vreo cincisprezece ani după apariţia cărţii lui Muralt, de Brosses, observînd că francezii nu erau priviţi cu ochi prea buni în Italia, explică faptul printr-o anume greşeală a francezilor faţă de străini: „Văd aici în general că arzătoarea vivacitate a francezilor, îmbinată cu răul obicei de a prefera sus şi tare tot ceea ce se întîmplă în ţara lor, este una din principalele cauze pentru care sînt cel mai puţin iubiţi de către străini" (*Lettres historiques et critiques sur l'Italie de Charles de Brosses*, Paris, anul VII (ed. 1), vol. 2, p. 432).

Scanned with OKEN Scanner

sigur de el, cu vocea puternică și bine strunită. Sau dacă există un domeniu în care industria franceză este evident superioară celei engleze, atunci nu e vorba decît de tot felul de fleacuri, bijuterii, „mici nimicuri mai curînd ciudate decît necesare", de care englezii se dezinteresează pentru că „nu simt mare atracție" față de ele [1]. Din același motiv, comedia franceză este mai bună decît cea engleză: „ea îmi place tocmai pentru lipsa ei de importanță. Așadar, dacă vă conving că englezii nu fac comedii atît de bune pe cît își închipuie ei, nu le fac un prea mare rău" [2]. Un defect sau o trăsătură lipsită de însemnătate devin o calitate atunci cînd sînt întîlnite la englezi, prin simplă comparație cu vecinii lor de dincolo de Canalul Mării Mînecii: dacă sînt taciturni, „obositoarea trăncăneală a celor mai mulți dintre cei care își bat joc de ei, și care fac pe spiritualii și pe plăcuții în conversație, justifică zgîrcenia la vorbă a englezilor mult mai bine decît orice s-ar putea spune întru apărarea ei" [3]. Această tendință de a scuza defectele englezilor capătă uneori proporții cu totul ridicole. Cum trebuie să ne explicăm obiceiul englezesc de a avea bocitoare la înmormîntări? Faptul este încă mai explicabil la ei decît la antici, căci „dat fiind că englezii suferă cel mai adeseori prea puțin în asemenea împrejurări, ei trebuie să recurgă la acest artificiu necesar" [4]. Astfel un elvețian de origine germană devine apărătorul ipocriziei britanice. Orice laudă adusă englezilor ne trezește atenția, îndemnîndu-ne să căutăm îndărătul ei o înțepătură la adresa francezilor: „Îndrăznesc să înfrunte părerea mulțimii și să treacă drept nebuni, dacă e nevoie: iată un mare pas înainte pentru a deveni înțelept, în timp ce la popoare mai puțin sălbatice și mai uniforme vezi cum se generalizează unele prostii uriașe, deve-

---

[1] *Ibidem*, p. 12.
[2] *Ibidem*, p. 26.
[3] *Ibidem*, p. 69.
[4] *Ibidem*, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

nind ereditare, dat fiind grija celor ce le alcătuiesc de a semăna unii cu alţii şi spaima lor de a se îndepărta fie şi numai puţin de această uniformitate“ [1]. Cine nu îndrăzneşte să înfrunte opinia publică? cine adoră prostiile ereditare? cine are cultul uniformităţii? Răspunsul îi obsedează atît pe autor cît şi pe cititor.

Dacă există asemenea împunsături în *Scrisoarea despre englezi*, cum se va înfăţişa cea dedicată francezilor?

Este cu deosebire lăudată politeţea franceză, drept care Muralt o va ataca în primul rînd. După el, cultivînd-o, francezii trebuie să fie lipsiţi de multe alte calităţi: ne dăm uşor seama că preţuind atît de mult inteligenţa, manierele, exteriorul, ei neglijează tot ce e mai solid, preferînd frivolitatea, iubind nimicurile şi, în general vorbind, necunoscînd cîtuşi de puţin valoarea lucrurilor“ [2]. De altfel, curtenia lor nu-i decît o constantă simulare a umilinţei, sau măcar a inferiorităţii faţă de interlocutor; omul politicos devine în Franţa o fiinţă artificială şi mecanică, asemenea acelor mobile cu sertare şi încuietori secrete. Nefiindu-i de ajuns că nevasta îi spune „domnule“, francezul, dacă scrie, îşi semnează astfel şi cartea, şi aproape că se adresează sieşi astfel. Moda hotărăşte totul, chiar şi în ceea ce priveşte limba: un cuvînt învechit poate desfigura o pagină frumoasă; moda literară nu joacă un rol mai important decît oricare altă modă, iar „dezbaterea cu privire la prioritatea modernilor sau a anticilor ... nu este mai intensă decît altele, care au loc zilnic, cu privire la modele vechi şi noi“ [3]. Francezii petrecîndu-şi viaţa în politeţuri reciproce par a i se înfăţişa lui Muralt asemenea unor Don Quijote, drept care şi-ar dori să apară un nou Cervantes care să scrie o satiră a curtoaziei.

---

[1] *Ibidem*, pp. 58—59.
[2] *Ibidem*, p. 108.
[3] *Ibidem*, p. 175.

Scanned with OKEN Scanner

Rezultatele acestei curtoazii reglate de modă sînt deplorabile, prima care suferă după urma ei fiind libertatea. Știm deja că francezul, spre deosebire de englez, nu știe să se opună judecății generale; de asemenea, și tot din curtoazie, el nu va ști să se opună părerii principelui său: „Francezii sînt puțin simțitori la ideea de libertate: nu le ajunge că depind de principe în toate privințele, ei i se supun chiar în privința gustului, a ceea ce oamenii au mai independent și pe care par a-l putea controla cel mai puțin: un cuvînt care-i scapă, o vorbă spusă la întîmplare, sînt de îndată luate în seamă și devin decizii prin care oamenii și lucrurile capătă valoare“ [1]. Din acest mod de viață, în întregime social, rezultă o servilitate a ideilor și a plăcerilor care nu îngăduie nici o rezistență individuală: „Sînt ispitiți să numească bufniță, sau filosof [2], pe orice om care se arată cît de cît atras de singurătate, neputînd înțelege că există și oameni cărora nu le place conversația și vorbele politicoase și amabile rostite în cursul ei“.

Vizitele reprezintă una din principalele ocupații ale francezilor; aceste vizite „își au stilul lor, care depinde atît de rutină cît și de firea fiecăruia, rutina nelipsind însă nimănui. Numai un om care nu ar fi înzestrat decît cu bun simț și care nu ar ști cum trebuie să se poarte ar fi stînjenit într-o asemenea situație“ [3].

Or, dacă există asemenea oameni, ei trebuie căutați printre cei care, fiind admiși doar ca spectatori, observă cu atenție și fără să vorbească. Orice conversație serioasă și morală este exclusă din aceste reuniuni, „cuvîntul a moraliza fiind văzut cu ochi răi“ [4].

---

[1] *Ibidem*, p. 102.

[2] *Ibidem*, p. 113. Este ciudat că Muralt poate să mai spună și următoarele: „numele de filosof, adică al unui om care ar vrea să-și pună ideile în practică, este la ei un fel de injurie“ (p. 109).

[3] *Ibidem*, pp. 134—135.

[4] *Ibidem*, p. 138.

Scanned with OKEN Scanner

Ca urmare, cel mai mult suferă moralitatea femeilor. Abordăm aici această problemă pentru că ea constituie însuşi fundamentul romanului *Noua Eloiză*. Femeia, dedîndu-se din plin plăcerilor moderne, ajunge repede să se uzeze, fără a fi păcătuit măcar în adevăratul înţeles al cuvîntului. E vorba de a şti ce este preferabil: absoluta libertate a franţuzoaicei, sau primejdiile unei vieţi prea retrase care le obligă pe femei să se piardă prin vicleşuguri şi ascunzişuri de tot felul. Muralt discută mult chestiunea, scuzîndu-se că o atacă poate cu prea mare francheţe; el se întreabă deci „dacă nu e o prostie să-i laşi pe alţii să-ţi smîntînească zilnic laptele pe care vrei să-l bei tu. Să spunem fără ocolişuri, şi în avantajul naţiunilor care se poartă altminteri decît francezii, un mare adevăr: o femeie care a avut în viaţa ei un singur moment nefericit cînd a cedat şi pe care îl regretă apoi, o femeie care s-a hotărît să ducă o viaţă retrasă dat fiind că a păcătuit şi păcatul ei este cunoscut, este mai puţin coruptă şi de o sută de ori mai puţin tîrfă decît o femeie care îşi petrece viaţa iubind bărbaţii, vrînd să le placă şi făcînd dragoste cu ei; cel puţin dacă este adevărat că orice corupţie este un viciu al inimii, şi că pudoarea aici sălăşluieşte". Julie este astfel dinainte iertată [1].

Concluzia ultimă trasă de Muralt din observaţiile sale asupra francezilor este că în general ei îşi trăiesc viaţa ca pe o simplă plimbare, căutînd locuri umbrite şi tovarăşi de drum, chiar dacă nu ajung la ţintă, în timp ce alte naţiuni văd în viaţă o călătorie în timpul căreia te gîn-

---

[1] Desigur că oricine citeşte cu atenţie aceste pasaje din Muralt este frapat de cît de mult se aseamănă criticile sale cu cele ale lui Rousseau. Ne exprimăm uimirea de a nu fi găsit numele lui Muralt în capitolul preliminar pe care M. L. Ducros (*J.-J. Rousseau*, 1908) îl consacră genevezilor în calitatea lor de compatrioţi ai lui Rousseau. Am văzut că deşi Muralt este originar din Zürich, el are păreri foarte apropiate de cele ale genevezului Rousseau.

Scanned with OKEN Scanner

deşti mai mult la ţinta ei decît la plăcerile pe care ţi le poate oferi [1].

Călător experimentat şi atent, Muralt ne propune o încercare de psihologie comparată a popoarelor. Evident, fiecare popor a fost înzestrat cu o anume doză de bun simţ, pe care o modifică apoi în funcţie de „diferitele ocîrmuiri, nevoi ... avantaje". Astfel, olandezii, locuind un ţinut sterp şi avînd ocupaţii adecvate acestuia, sînt mînaţi de principii care „tocesc inteligenţa", dar nu se opun bunului simţ; italienii înlocuiesc bunul simţ prin senzualitate, prilejuită şi de ţinutul minunat pe care-l locuiesc (a se observa rolul acordat astfel climatului). Germanii „cred că îşi cultivă spiritul cînd studiază limbile şi ştiinţele, aşa cum sînt predate în şcoli: de unde şi motivul pentru care raţiunea lor nu se poate avînta atît de departe pe cît ar fi în stare altminteri. Aceste lucruri, sau altele, odată introduse în cadrul unei naţiuni, şi devenite sacre prin obicei, ocupă, umplu şi ţintuiesc pe loc mintea, ţinînd loc de raţiune, pe care o exclud". Nu e ultima oară cînd germanilor li se face reproşul de a-şi sacrifica gîndirea individuală pe altarul metodelor şcolare. Francezii sînt caracterizaţi întocmai cum ne aşteptam: „În Franţa, fiecare vrea să placă, ocîrmuirea fiind aici astfel încît aproape nimeni nu-şi poate păstra locul dacă nu le face curte celor mari [2], au prioritate bunele maniere şi anumite întorsături găunoase de frază pe care ei le numesc îndeobşte *vorbe de spirit* ...", dat fiind că aceste „lucruri" sînt „opuse bunului simţ", Muralt spune fără să ezite că el este mai puţin frecvent „printre francezi decît printre reprezentanţii altor cîtorva popoare". Englezii, dimpotrivă, nu se izbesc de nici unul dintre aceste obstacole din calea bunului simţ; ei nu suferă decît din pricina unor inegalităţi individuale prea pronunţate, dat fiind că nimic nu li se poate opune [3].

---

[1] *Ibidem*, pp. 140—144.
[2] Părerea lui Muralt coincide cu cea a lui Shaftesbury.
[3] *Ibidem*, pp. 60—62.

Scanned with OKEN Scanner

Totuși, și acesta este lucrul cel mai important, în ciuda tuturor acestor defecte observate la francezi, un om de merit în Franța (și asemenea oameni sînt destui!) posedă toate calitățile necesare, și pe deasupra tot ceea ce îi este specific unui francez; or asemenea combinație alcătuiește un întreg atît de prețios încît poate constitui chiar o primejdie: „nu știu, ne spune Muralt, dacă asemenea întîlnire este de dorit; căci ea poate prilejui regretul și dezgustul celor mai mulți oameni alături de care ești silit să trăiești [1]. Care este această trăsătură specifică datorită căreia un francez este ceea ce este? Sociabilitatea sa. Națiunea franceză „este, poate, cea mai umană dintre toate națiunile; ea merită prietenia celorlalte". Francezii sînt iubiți în primul rînd pentru că sînt francezi, în timp ce englezii sînt iubiți nu pentru calitățile lor naționale, ci pentru cele individuale. Lucrurile stau astfel cu francezii pentru că, „în uniformitatea lor", ei „nu îndrăznesc să se lase în voia unor apucături proprii și particulare și, cel mai adeseori ... nu le au decît pe cele ale națiunii lor", fapt considerat de Muralt drept o lipsă de bogăție spirituală [2].

Iată, în ultimă instanță, cum definește Muralt impresia pe care o fac francezii: „se pare că efectul pe care trebuie să-l facă asupra celor care-i cunosc este acela de a se face iubiți și totodată ușor luați peste picior" [3].

Ne-am oprit îndelung asupra cărții lui Muralt, socotind că părerile sale sînt reprezentative pentru o bună parte din Europa contemporană. Modul critic în care vede societatea franceză, cuvintele pline de simpatie prin care descrie caracterul național francez ne explică primirea călduroasă ce li s-a făcut ideilor engleze pe continent în secolul al XVIII-lea, ca și faptul că ele s-au întîlnit aici cu o Europă francizată. Să mai spunem încă o dată: marele dezavantaj

---

[1] *Ibidem*, p. 146.
[2] *Ibidem*, pp. 203—205.
[3] *Ibidem*, p. 207.

Scanned with OKEN Scanner

al francezilor, după Muralt, constă în lipsa libertăţii lăuntrice, lipsă tot atît de mare, dacă nu chiar mai mare decît cea a libertăţii exterioare, care, amîndouă, nu le îngăduie să-şi dezvolte puternic personalitatea; dacă le-ar fi hărăzit acest suflu de libertate, nimic nu le-ar mai lipsi spre a-şi pune în valoare înaltele facultăţi sociale şi comunicative. Este tocmai ceea ce va dovedi în mod neîndoielnic secolul al XVIII-lea [1].

Nu scriem aici istoria specială a relaţiilor franco-engleze în secolul al XVIII-lea; nu vom fixa decît în linii foarte generale principalele etape ale acesteia, în unica dorinţă de a cunoaşte atmosfera de la începutul secolului, de altfel în convingerea că în cursul studiului nostru, ce se referă în mod necesar asupra diferitelor capitole ale acestei probleme, asemenea raporturi vor ajunge să se prezinte de la sine îndeajuns de limpede. Destouches şi Voltaire s-au întors în ţară plini de entuziasm, iar ultimul a publicat *Scrisorile filosofice*, prima şi totodată aproape cea din urmă manifestare a pasiunii sale pentru Anglia. De la bun început [2] el îşi dă seama şi se plînge de faptul că Anglia rămîne necunoscută

---

[1] Hume totuşi, acordînd libertăţii republicane multe avantaje în privinţa dezvoltării artelor, va şti să vadă aspecte favorabile şi sub monarhii. Artele frumoase se întemeiază pe o politeţe deosebită, şi aceasta ia naştere în chip firesc sub o ocîrmuire în cadrul căreia fiecare vrea să placă superiorilor săi. Considerînd republica la modul ideal, Hume nu ezită să spună că aici cetăţenii, posedînd tot ceea ce li se datorează, nu sînt preocupaţi de faptul de a plăcea sau de a nu plăcea. El socoteşte că e mai puţină politeţe în republici, făcînd astfel un compliment monarhiilor, compliment la care Shaftesbury nu ar fi subscris. „Republicile din Europa sînt cunoscute în zilele noastre prin lipsa lor de politeţe", ne spune Hume, citînd două versuri de J.-B. Rousseau în chip de perifrază pentru ideea de rusticitate:

„Este politeţea unui elveţian
Civilizat în Olanda".

Hume se teme că „englezii, în ciuda ştiinţei şi geniului lor, pot fi obiectul aceleaşi critici" *(op. cit.*, pp. 139—140).

[2] *A M**** (1728) *(Lettres philosophiques*, ed. Lanson, vol. 2, p. 256).

francezilor din propria lor vină. Nu numai călătorii obișnuiți, care „nu văd decît fațada clădirii, aproape toate interioarele rămînîndu-i necunoscute“, dar ambasadorii înșiși nu cunosc mai bine această țară. Revelațiile pe care ni le face Voltaire sînt foarte interesante. Viața pe care o duc este cu desăvîrșire opusă aceleia duse de „miniștrii străini ce locuiesc la Paris, căci ei știu cu toții [străinii de la Paris] limba țării; ei au de-a face cu o națiune care se manifestă cu ușurință: sînt primiți, dacă vor, în tot felul de societăți, care, toate, se grăbesc să le fie pe plac: ei citesc cărțile noastre și asistă la spectacolele noastre“. Dimpotrivă, un ambasador al Franței nu cunoaște „în mod obișnuit ... nici măcar un singur cuvînt englezesc; el nu se poate face înțeles de trei pătrimi din națiune decît prin mijlocirea unui interpret; nu are nici cea mai mică idee despre operele scrise în limba engleză și nu poate vedea spectacolele unde sînt înfățișate moravurile națiunii“. Adăugați la toate acestea inconvenientele provenind din însuși caracterul națiunii: „Numărul foarte mic de societăți unde poate fi primit marchează o mare deosebire față de familiaritatea franceză; oamenii nu se adună decît pentru a juca cărți și a tăcea. Națiunea fiind de altfel aproape totdeauna împărțită în două partide, ambasadorul, ca să nu pară suspect, nu poate fi în legătură cu cei din partidul opus celui ce se află la cîrma țării; el este deci obligat să nu-i întîlnească decît pe miniștri, aproape ca un negustor care nu și-ar cunoaște decît furnizorii și clienții ...“ Or, Voltaire ar vrea să abordeze națiunea engleză mult mai îndeaproape și enunță un program interesant pe care, după cît se pare, l-a urmat întocmai: „S-ar zice că ați putea afla mult mai multe lucruri despre Anglia de la un cetățean oarecare ce ar avea destul răgaz și destulă îndărătnicie ca să învețe a vorbi limba engleză, care ar conversa în mod deschis cu whigs și torys, care ar prînzi cu un episcop și ar cina cu un

Scanned with OKEN Scanner

quaker, ar merge sîmbăta la sinagogă, iar duminica la biserica sfîntul Paul, ar asculta dimineața o predică, iar după-amiaza s-ar duce să vadă o comedie, care ar trece de la curte la bursă și, pe deasupra, nu s-ar speria de răceala și dispreţul pe care le manifestă englezoaicele la începutul cunoștinței, și de care unele nu se dezbară niciodată". Dar pînă și acest om, adaugă Voltaire, ar fi din plin supus greșelii.

Citățm aceste rînduri din Voltaire pentru că ele ne ajută să înțelegem indubitabila supremație a limbii franceze, care îi îngăduia unui ambasador al Franței să ignore limba engleză, în timp ce un ambasador englez trebuia neapărat să știe limba vorbită la Paris. Pe de altă parte, Voltaire, care se arată atît de dornic să indice lucrurile ce trebuie cunoscute în Anglia, își mărturisește implicit interesul entuziast resimțit de el în acea perioadă pentru tot ceea ce avea vreo legătură cu Anglia. Mai tîrziu, în ceea ce privește problemele artei, se va îndepărta însă tot mai mult de lumea și de spiritul britanic, nedezmințind totuși niciodată modul adînc în care le cunoștea.

În aceeași epocă, abatele Prévost proclama uzurile și abuzurile englezilor, cu fervoare și sinceritate. Călătoriile se țineau lanț, publicațiile de tot felul, de tipul *Spectator*, apăreau cu succes. Cîțiva ani mai tîrziu a început să se manifeste entuziasmul pentru Richardson, cei dintîi adepți fiind Diderot și Rousseau. Acest interes s-a menținut întruna; totuși, esența ideilor engleze nu a fost bine înțeleasă; Shakespeare și Milton s-au bucurat de fapt de un succes foarte contestat. Diderot însuși l-a comparat pe Shakespeare cu statuia uriașă, dar gotică, a sfîntului Cristofor. Primele mișcări preromantice au dus mai repede la o justă apreciere: sensibilitatea secolului și-a îndreptat toată atenția către ținuturile de dincolo de Marea Mînecii. Young și Macpherson au fost mult mai curînd prețuiți decît Shakespeare și Milton. Romantismul va desăvîrși definitiv înțelegerea

Scanned with OKEN Scanner

spiritului englez, și aceasta chiar în perioada cînd spiritul clasic este pe sfîrșite; însuși efortul de a înțelege ideile engleze va precipita căderea catastrofală a idealului clasic.

Totuși, înseși ideile noi s-au dezvoltat în Anglia sub soarele clasicismului. Ele au căpătat conștiință de sine datorită nevoii de noi idealuri care să se opună insuficienței idealului clasic. Întărindu-se prin luptă, s-au constituit în *corpus*-uri. Nu vrem să spunem că fără clasicism ele nu ar fi existat, căci își aflau izvorul în fondul cel mai profund al națiunii; dar vrem să afirmăm că lupta împotriva lumii clasice le-a garantat succesul și că, pentru a izbuti să subjuge și să învingă, trebuiau să-și netezească mai întîi calea și să se confrunte cu dușmanul. Le-a rămas de-a lungul întregului secol preocuparea constantă de a se situa în raport cu clasicismul și cîte ceva din metoda sa. Ne referim aici nu la poeți, ci la teoreticienii artei; de primii nu poate fi vorba decît atunci cînd se hotărăsc să-și apere propria artă.

Astfel, încă o dată, spiritul clasic francez este însuși nervul gîndirii secolului, chiar atunci cînd aceasta se îndepărtează de el. Limba în care se exprimă era limbajul european însuși. Bouhours întrevedea odinioară momentul fantastic cînd toate limbile se vor reduce la una singură: „Franceza este vorbită la toate curțile Europei. Toți străinii inteligenți și cultivați vor să știe franceza: chiar și cei care urăsc cu cea mai mare înverșunare națiunea noastră, ne iubesc limba: în țara unde ne aflăm (în Flandra), oamenii de bine o studiază în mod deosebit, neglijîndu-și uneori cu totul limba lor maternă și mîndrindu-se chiar că nu au învățat-o niciodată. Doamnele din Bruxelles se arată interesate nu numai de moda de la noi, ci și de cărțile noastre; însuși poporul manifestă aceeași preferință: el ne învață limba aproape o dată cu limba sa, de parcă un tainic instinct l-ar avertiza că într-o bună zi va trebui să asculte de regele Franței ca de un stăpîn

Scanned with OKEN Scanner

legitim“ [1]. Îl citãm pe prea bunul abate fără să atenuăm primitivismul infatuării sale naționale, căci părerea sa zugrăvește atmosfera franceză și explică rezervele și dușmănia străinilor, de care vorbeam mai sus.

Mai tîrziu, Voltaire își va sfîrși primul său capitol despre arta din *Secolul lui Ludovic al XIV-lea*, printr-o constatare asemănătoare, socotind că nu trebuie să se exprime la trecut. Limba franceză „a devenit limba Europei; totul a contribuit la aceasta; marii autori din secolul lui Ludovic al XIV-lea, cei care au venit după ei, pastorii calvini refugiați, care au răspîndit elocința și spiritul metodic în țările străine; un Bayle, mai ales, care, scriind în Olanda, s-a făcut citit de toate națiunile; un Rapin de Thoiras, care a publicat, în franceză, singura istorie a Angliei cu adevărat bună; un Saint-Évremond, pe care voia să-l cunoască întreaga curte de la Londra; ducesa de Mazarin, căreia toți voiau să-i fie pe plac; doamna d'Olbreuse, mai tîrziu ducesă de Zell, care a răspîndit în Germania farmecul și grația patriei sale“. Dar Voltaire știe să descopere și cauze mai adînci ale supremației franceze: „Francezii sînt înzestrați din naștere cu spirit sociabil: este un merit și o plăcere a căror nevoie au simțit-o și celelalte popoare. Dintre toate limbile, limba franceză exprimă în chipul cel mai ușor, mai limpede și mai delicat tot ce se spune într-o conversație din societatea aleasă, și prin aceasta ea contribuie în întreaga Europă la unul dintre cele mai de seamă agremente ale vieții“ [2].

Cele precedente explică poziția luată de noi în studiul pe care ni l-am propus, ca și metoda aleasă. Nu am vrut să ne mărginim la documentele franceze, considerînd totodată că gîndirea, arta și literatura Franței au stîrnit un interes universal.

---

[1] *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, pp. 42—43.
[2] *Ibidem*, cap. XXXII.

Scanned with OKEN Scanner

Ar fi cu adevărat în detrimentul măreției reale și absolute a situației intelectuale avute de Franța în secolele XVII și XVIII, dacă am vrea să restrîngem acest tablou la limite noncosmopolite, sau, cel puțin, noneuropene. Este firesc deci să întîlnim în această confruntare tot atîtea nume străine cît și franceze. Treptat toate marile națiuni iau parte la ea: ele trebuie să ia o hotărîre în ceea ce privește atitudinea lor în raport cu literatura care domină Europa, cu literatura pariziană.

Chestiunea priorității unei literaturi este de obicei o falsă problemă. Totuși, altfel stau lucrurile în secolul al XVIII-lea. El începe sub auspiciile literaturii franceze, sfîrșește sub cele ale literaturii europene, și în special mai curînd sub cele ale literaturii engleze și germane, decît sub cele ale literaturii pariziene. A avut loc o schimbare ale cărei cauze trebuie cunoscute. Chestiunea priorității literaturii franceze în secolul al XVIII-lea este una de principiu. Iată de ce este importantă: ea reprezintă, spre a spune astfel, un racursiu al luptelor dintre ideile și curentele estetice din acel secol.

Posedăm un exemplu cu privire la concepția unei lucrări critice care, depășind prin scopul propus interesele pur franceze, combină numele franceze cu numele străine. Sîntem bucuroși că am întîlnit acest exemplu în chiar secolul al XVIII-lea. Construind structura eminamente pragmatică a cărții sale *Secolul lui Ludovic al XVIII-lea*, Voltaire a socotit că nu se poate mărgini numai la Franța: „aș vrea să-i elogiez aici, ne spune el, pe toți marii oameni care, ca și el (Newton), au făcut cinste patriei lor în ultimul secol". El crede că poate da numele de secol al lui Ludovic al XIV-lea nu numai unei părți din istoria Franței, ci și unei perioade din istoria universală: „într-adevăr, în acest răstimp spiritul uman a făcut cele mai mari progrese". Voltaire a conceput astfel o vastă armonie, o parte a acesteia fiind constituită de arta franceză, iar

Scanned with OKEN Scanner

cealaltă de știință, pe care o socotea ca venind din afara frontierelor țării sale.

Noi nu vom mai da secolului al XVIII-lea numele regelui său, nu numai pentru că acum el nu mai domnește, dar și pentru că secolul este mult mai cosmopolit. Totuși, este încă îndeajuns de francez, pentru ca anumite probleme în aparență franceze să aibă un ecou european.

Scanned with OKEN Scanner

Partea întîi

GÎNDIREA GENERALĂ A SECOLULUI

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

ORGANUL DE PERCEPERE A FRUMOSULUI: BUNUL GUST

Gîndirea modernă a înțeles că întreaga cunoaștere umană trebuie luată în sens psihologic, că orice constatare este făcută pe temeiul deplinei responsabilități a organelor noastre receptoare. Cînd nu încerca să cunoască decît ceea ce părea a fi lumea exterioară, ea s-a ciocnit pe acest drum de cele mai mari dificultăți, lumea exterioară posedînd prin tradiție o viață și o situație foarte independentă. Altfel stăteau lucrurile cu domeniile pe care și le simțea mult mai intim aservite, altfel spus cu sentimentele de tot felul, care trebuie totdeauna raportate în primul rînd la organismul care le resimte.

Chestiunile estetice, ce țin de domeniul sentimentelor, aparțin tocmai acestei a doua categorii de fapte, mai ușor de înțeles. Dovedindu-se totdeauna că, în prezența anumitor obiecte numite frumoase, sufletul este cuprins de un sentiment puternic, fenomenele estetice s-au deosebit de la bun început de ataraxia simplelor constatări făcute cu privire la lumea exterioară.

Nu mai era vorba de mai mult sau de mai puțin. Era vorba de a ști dacă cea mai mare parte din atenție trebuie acordată obiectelor numite frumoase, sau, dimpotrivă, organismului care le numește astfel. Această distincție se referă, în primul rînd, la analizele teoretice ale frumosului. Uzajul practic hotărîse de multă vreme că, pentru a fi accesibil frumosului, trebuie să ai gust, și faptul îi era pe deplin suficient,

Scanned with OKEN Scanner

căci acest uzaj practic consta în bucuria estetică. Dimpotrivă, gînditorul trebuia să se întrebe în ce constă bunul gust și în ce constă frumosul. El bănuia în continuare că atenția sa trebuie să se împartă între aceste două idei; dar nu-i era ușor să-și dea seama că valoarea celei de-a doua era de fapt nulă fără cea dintîi, și că trebuia început cu aceasta. Este tocmai îndatorirea care le-a revenit gînditorilor din secolul al XVIII-lea [1].

Analiza bunului gust se izbea de numeroase dificultăți. Fiind dovedit că noi percepem lumea exterioară prin simțurile noastre exterioare și prin rațiune, care compară ceea ce ele au dobîndit, trebuia stabilit dacă și bunul gust le era de asemenea supus, sau dacă el alcătuia o facultate independentă și autonomă.

Primul care a pus problema în Franța a fost tot Descartes. *In tratatul despre pasiuni*, el ajunge să se ocupe despre diferența care există între ceea ce noi numim *bine* și *rău*, pe de o parte, și *frumos* și *urît*, pe de altă parte. Diferența constă în însăși deosebirea dintre organele intermediare care ne fac să considerăm că un lucru este bun sau frumos, rău sau urît: „ . . . numim în mod obișnuit bine sau rău ceea ce simțurile noastre lăuntrice sau rațiunea noastră ne fac să socotim a fi convenabil sau potrivnic naturii noastre; dar numim frumos sau urît ceea ce ne este astfel reprezentat de către simțurile noastre exterioare, mai ales de către simțul văzului, care este cel mai important; de unde și iau naștere două feluri de iubire, și anume, cea pe care o avem pentru lucrurile frumoase, căreia îi putem da numele de plăcere, spre a nu o confunda cu cealaltă și nici cu dorința". Astfel, deci, binele și frumosul se armonizează în ceea ce privește

[1] În ur. 412 din *Spectator*, Addison, admițînd că ceea ce este mare, nou și frumos, impresionează puternic sufletul omenesc, mărturisește că îi este cu neputință să dea acestui fapt o explicație, „because we know neither the nature of an idea, nor the substance of a human soul". Astfel, încă de la începutul secolului, subiectivitatea gustului, în teorie cel puțin, este recunoscută din plin.

Scanned with OKEN Scanner

scopul lor, înfățișîndu-ne ceea ce este convenabil naturii noastre; dar sînt diferențe în ceea ce privește felul cum sînt dobîndite; binele este considerat ca atare de simțul lăuntric sau de rațiune, în timp ce frumosul este reprezentat ca atare de simțurile noastre exterioare.

Dacă sîntem de acord cu psihologia carteziană, ceea ce noi socotim a fi bun sau rău, frumos sau urît produce în noi două serii de pasiuni, numite iubire sau ură, plăcere sau aversiune, dacă nu chiar oroare. Or, aceste două serii de pasiuni nu au nici pe departe aceeași valoare în ochii lui Descartes. „Dar lucrul cel mai de seamă este că aceste pasiuni suscitate de plăcere sau de oroare sînt de obicei mai violente decît toate celelalte feluri de iubire sau de ură, dat fiind că ceea ce se ivește în suflet prin mijlocirea simțurilor îl mișcă mai puternic decît ceea ce îi este reprezentat de rațiune, și că totuși ele sînt aproape totdeauna mai puțin adevărate; astfel că dintre toate pasiunile, acestea ne înșală cel mai mult, de ele trebuind să ne ferim cu cea mai mare grijă."[1] Altfel spus, percepțiile de frumos și de urît sînt, pentru Descartes, cele mai înșelătoare dintre toate, dat fiind că pasiunile pe care le suscită sînt cele mai puțin adevărate. De vreme ce, pe de altă parte, rațiunea de a fi a frumosului cartezian nu este alta decît cea a binelui, înseamnă că amîndouă ne informează despre ceea ce este convenabil naturii noastre. De aici rezultă în mod limpede că frumosul este infinit mai puțin important decît binele și că facultățile noastre care percep frumosul au infinit mai puțină valoare în ochii lui Descartes decît cele care percep binele.

Regăsim această distincție caracteristică în întreaga direcție moștenită de la Leibniz de către Wolf și propagată în Germania, în aproape întreg secolul al XVIII-lea, în cadrul școlii sale, începînd cu Baumgarten. Școala wolfiană nu ezită să considere percepțiile egatede frumos

[1] Descartes, *Traité des Passions*, art. 85.

Scanned with OKEN Scanner

ca tot atîtea noţiuni logice de categoria a doua, inferioare în măsura în care sînt indistincte şi confuze. Wolf deosebeşte două serii de facultăţi „gnoseologice": 1. *Empfindungs* şi *Einbildungskraft*, facultăţile noastre senzitive şi imaginative şi 2. *Verstand* şi *Vernunft*, raţiunea mai mult sau mai puţin pură. Frumosul obţine astfel o poziţie cu totul secundară, fiind în raport cu prima serie a facultăţilor noastre de percepere. Estetica devine o parte secundară a logicii, inferioară ca importanţă, dacă nu ca interes. Baumgarten, în a sa *Estetică* (1750), îşi propune să scrie o logică a ideilor noastre inferioare (*gnoseologia inferior*), care nu fusese alcătuită de înaintaşii săi, a căror atenţie se îndreptase în întregime către *ideile superioare* (*gnoseologia superior*).

Istoria estetică a secolului al XVIII-lea va fi constituită dintr-o serie de încercări care vor căuta să depăşească acest mod de a pune problema, căruia i se opunea din plin experienţa estetică a impresiilor şi a sentimentelor de frumos.

Autorul primei cărţi franceze despre frumos din secolul al XVIII-lea, J. P. de Crousaz [1], porneşte de la un punct de vedere întru totul cartezian. Ca şi Descartes, el vrea să dea la o parte tot ceea ce este nesigur şi să caute un punct fix. „Am încercat să uit că văzusem oameni şi că citisem cărţi; am înlăturat din mintea mea toate impresiile pe care le primisem pentru a mă cufunda doar în mine însumi, reducîndu-mă la noţiunile cele mai simple şi mai incontestabile."[2] Totuşi Crousaz va modifica foarte curînd în mod substanţial gîndirea lui Descartes, care i se pare, desigur, prea nedreaptă în raport cu frumosul. Frumosul cunoscut prin sentiment sau prin gust nu va mai fi pentru Crousaz atît de nesigur, atît de eronat. „Omul este capabil de idei şi de sentimente: iată un fapt sigur şi un principiu întemeiat pe experienţă. Crea-

---

1 J. P. de Crousaz, *Traité du Beau*, Amsterdam, 1715.
2 *Ibidem*, p.3.

Scanned with OKEN Scanner

torul său, atoateînţelept şi deci incapabil să se contrazică în gîndurile şi în lucrările sale, nu l-a făcut pe om capabil de două moduri de a gîndi, atît de diferite încît să fie în el ca un izvor continuu de opoziţii şi de contrarietăţi.“ Din constatarea imposibilităţii unei contrarietăţi între idei şi sentimente rezultă următorul principiu fundamental pentru natura gustului: „Deci tot ceea ce, impresionînd organele simţurilor noastre, *cînd nu sînt dereglate*, suscită sentimente agreabile, este făcut şi acţionează într-un fel care ne-ar plăcea prin el însuşi, dacă am avea cunoştinţă de el.“[1]

Astfel, sentimentul şi raţiunea nu-şi sînt opuse. Totuşi să privim cu atenţie cuvintele subliniate. Într-adevăr, între raţiune şi sentiment, între inimă şi bun gust *există* un acord deplin, dar odinioară, înainte de căderea omului[2]. După căderea sa s-au ivit nenumărate motive ca acest acord să nu mai existe. Alterarea trupului şi simţurilor noastre, ereditatea şi educaţia — totul duce la dispariţia purităţii judecăţii noastre prin mijlocirea sentimentului. Astăzi nu mai putem decît să deosebim între prostul şi bunul gust; doar cel de-al doilea va fi infailibil. „Bunul gust ne face să preţuim din capul locului, pe calea sentimentului, ceea ce raţiunea ar fi aprobat după ce şi-ar fi oferit răgazul de a examina acel ceva pe temeiul unor idei juste.“ Astfel, iată-ne ajunşi cu totul altundeva decît credea că ne dusese Descartes: cel puţin există posibilitatea ca gustul să fie infailibil. Acest gust nu este, de altminteri, decît bunul gust, şi nu poate fi foarte rar; „cei mai mulţi trebuie să-şi corecteze, sau cel puţin să-şi perfecţioneze firea prin obişnuinţă“. Cel care nu este înzestrat încă de la naştere cu bun gust, poate totuşi spera să-l capete cu timpul. „El reflectează, apoi simte, iar obişnuinţa, iscînd în el zilnic sentimentele acestea tot mai prompt, ele vor precede în cele din urmă

---

[1] *Iidem*, p. 64.
[2] *Ibidem*, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

cugetarea, și din acea clipă el judecă prin mijlocirea bunului gust."[1] Gustul este uneori infailibil și totdeauna educabil.

Vederile lui J. P. de Crousaz sînt mai ales interesante ca semn al unei schimbări, în raport cu teoriile carteziene și wolfiene. Luată în sine, cartea sa pedantă, lipsită de claritate, și prea puțin nouă, va fi cu totul depășită, patru ani mai tîrziu, de lucrarea abatelui Dubos[2], atît de importantă pentru nenumărate probleme estetice, prin independența și originalitatea pe care le dovedește în însăși alegerea obiectelor observațiilor sale.

Punînd față în față obiectul frumos și omul care îl prețuiește, Dubos ajunge să se întrebe cum procedează acesta din urmă. Oare rațiunea este cea care, prin mijlocirea unor argumente, admite sau respinge anumite obiecte pe care le consideră sau nu frumoase? Nu rațiunea, spuse Dubos, judecă arta unui bucătar, după cum ea nu judecă ceea ce este frumos, ci gustul. Dar ce este gustul? De vreme ce l-am comparat cu organul al cărui nume îl poartă, și care este unul din cele cinci simțuri, trebuie să presupunem că se vor întîlni în mai multe privințe[3]. Dubos îl numește și el, fără să ezite, un „simț": „Există

---

[1] *Ibidem*, pp. 68—69. Mustoxidi, în excelenta sa *Histoire de l'esthétique française* (Champion, 1920), trece prea repede, după părerea noastră, peste premisele de la care pornește Crousaz pentru a defini astfel bunul gust. Am ținut să le subliniem, și să scoatem în relief punctul lor de vedere, opus ideilor lui Descartes și Wolf.

[2] *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique*, ed. 1760. — V. A. Lombard, *L'abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne*, Paris, 1913, Hachette.

[3] Cf. Addison (*Spectator*, nr. 409): (the taste) „we may be sure this metaphor would not have been so general in all tongues, had there not been a very great conformity between that mental taste... and that sensitive taste, which gives us a relish of every different flavours that affects the palate". Addison a găsit poate cîteva indicii ale unei păreri asemănătoare în *Tratatul despre virtute sau merit* de Shaftesbury (Partea a doua, secțiunea III). Totuși, aici este vorba despre bine, și nu despre frumos, nefiind analizat bunul gust ca atare.

Scanned with OKEN Scanner

în noi un simţ menit să judece valoarea acelor lucrări care constau în imitarea unor obiecte emoţionante din natură. Acest simţ este însuşi acela care va fi apreciat obiectul pe care pictorul, poetul şi muzicianul l-au imitat". Vedem din aceste cuvinte că bunul gust se aplică la frumos în general, fie că aparţine artei sau naturii. „Este cel de-al şaselea simţ pe care îl avem, fără să-i vedem organele. Este porţiunea din noi înşine care apreciază pe baza impresiei resimţite şi care, pentru a mă sluji de cuvintele lui Platon *(Republica*, I, X*)* se pronunţă fără să folosească rigla şi compasul. Este, în sfîrşit, ceea ce în mod obişnuit numim sentimentul"[1]. Dubos localizează acest al şaselea simţ în inimă: „Inima se zbuciumă de la sine, printr-o mişcare ce precedă orice deliberare, cînd obiectul ce i se înfăţişează este cu adevărat emoţionant, fie că şi-a primit modul de a fi de la natură, fie că există printr-o imitaţie făcută de artă după natură". Dubos mai adaugă, pentru cei care ar obiecta împotriva hegemoniei bunului gust, susţinînd că el acţionează poate abia după primele manifestări ale raţiunii: „Inima noastră este făcută şi organizată pentru aceasta. Acţiunea ei precedă deci orice raţionament." Cel de-al şaselea simţ, cel al frumosului, este deci discutat la egalitate deplină cu celelalte, fie ele superioare (văzul şi auzul), fie ele inferioare (gustul). Interesant este şi faptul că acest al şaselea simţ este la fel de universal ca şi celelalte, nefiind cîtuşi de puţin mai aristocratic decît ele: „oamenii care s-au născut fără sentimentul de care vorbesc sînt la fel de rari ca şi orbii din naştere". Dimpotrivă, dacă nu posezi acest simţ, nu-l poţi căpăta prin nici un fel de mijloace sau educaţie, „ca şi vederea şi auzul, el neputînd fi comunicat celor ce nu-l au". Şi Dubos invocă în sprijinul său teza lui Quintilian *(Inst.* lib. 6. cap.6*)*. „nec magis arte traditur, quam gustus aut odoratus"[2].

---

[1] Vol. 2, pp. 315—316.
[2] Vol. 2, pp. 316—317.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, pentru a judeca frumosul, trebuie să te laşi în voia sentimentului, adică în voia celui de-al şaselea simţ, iar raţiunea nu-şi va spune cuvîntul decît după aceea, avînd un cu totul alt scop; este chiar contrariu raţiunii de a vrea să te pronunţi şi în acest domeniu: „Raţiunea nu vrea ca omul să judece în asemenea privinţă decît atunci cînd el judecă pentru a justifica verdictul dat de sentiment. Decizia, în acest domeniu, nu ţine de raţionament. El trebuie să se supună judecăţii rostite de sentiment“[1].

Întîlnim la Dubos idei care îi sînt atribuite îndeobşte lui Hutcheson, deşi ele au fost enunţate cu şase ani înainte de apariţia lucrării filozofului englez.

Cercetări cu privire la originea ideilor pe care le avem despre frumuseţe şi virtute (1725) este o carte importantă [2]. Titlul însuşi demonstrează că problemei care ne preocupă îi este pentru prima oară consacrată o întreagă lucrare. Tot titlul ne face să vedem în lucrarea lui Hutcheson o carte care o anunţă pe cea a lui Burke, *Cercetări filozofice asupra originii ideilor noastre despre sublim şi frumos* (1756), atît de importantă pentru mişcarea estetică a secolului al XVIII-lea. Diferenţa dintre ele constă, aşa cum arată tot titlurile, că Burke se ocupă numai de probleme estetice, în timp ce Hutcheson le îmbină pe acestea cu probleme etice. Totuşi, la Hutcheson nu e vorba de o confuzie: el consacră celor două domenii două părţi distincte, două tratate, la urma urmei, unul „Despre frumuseţe, ordine, armonie şi plan“, celălalt „Despre binele şi răul fizic şi moral“. Astfel, autorul, chiar dacă nu mai identifică pe deplin frumosul cu binele, nici nu le separă — ca un adevărat discipol al lui Shaftesbury —, de vreme ce crede că vede destule asemănări între cele două idei pentru a le reuni într-o carte, chiar dacă sub forma arătată;

---

[1] *Ibidem*, pp. 314—315.

[2] Nu am avut acces decît la traducerea franceză (1749, Amsterdam) şi germană (1762, Lepzig).

Scanned with OKEN Scanner

O altă diferență între cele două cărți este aceea că Burke va analiza caracteristicile frumosului luat în sine, ca obiect existînd în afara conștiinței noastre, în timp ce Hutcheson nu se ocupă decît foarte puțin de frumos ca atare, și mai mult de frumos raportat la conștiința noastră receptoare: „Trebuie să ne amintim o dată pentru totdeauna, spunea el, că în cursul acestei lucrări cuvîntul frumusețe este totdeauna înțeles drept ideea pe care această calitate o trezește în noi, iar sentimentul pe care îl avem despre frumusețe, drept facultatea pe care o avem de a recepta această idee“[1]. Cel mai simplu ar fi să ne mărginim să spunem că această facultate nu se întemeiază decît pe „percepțiile simțurilor exterioare, cel al vederii și cel al auzului“, dar asemenea afirmație ar fi cu totul insuficientă. Există multe senzații vizuale și acustice care nu au nimic de-a face cu frumosul, și pe care, mai adaugă Hutcheson, toată lumea le poate obține. Această ultimă observație ne pregătește pentru ideea, cu totul alta decît cea a lui Dubos, că frumosul nu le este tot atît de accesibil tuturor în mod natural ca senzațiile celorlalte cinci simțuri. Iată de ce Hutcheson preferă cu hotărîre să numească „sentiment interior“ această facultate pe care o avem de a recepta ideea de frumos. Acest sentiment este atît de puțin universal încît, dacă împingem foarte departe limitele, el poate sluji la definirea talentului: „Această mai mare capacitate de a recepta asemenea idei plăcute este ceea ce noi numim talent, sau gust ales“[2]. Astfel, talentul este înțeles aici doar în sens de receptor, și nicidecum de creator.

Dacă totuși „percepțiile simțurilor exterioare“ nu pot explica ideea de frumos și originea ei, nu trebuie să credem că ele sînt inutile; sentimentul interior este departe de a fi făcut total interior și absolut separat, sau chiar numai delimitat,

---

[1] *Ibidem*, ed. fr. 1749, p. 14.

[2] *Ibidem*, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

în raport cu simțurile exterioare. El este strict legat de percepțiile lor, deși se deosebește cu totul de ele. „Se pare că toată lumea recunoaște în muzică un fel de sentiment distinct de al auzului, numit simț muzical, și poate că s-ar putea de asemenea admite o distincție asemănătoare și în alte domenii, dacă uzajul ar fi stabilit anume pentru a exprima aceste diferite feluri de percepții.“ Percepția obținută prin cel de-al șaselea simț, numit și sentiment interior, se poate deci grefa pe o percepție, obținută datorită unuia din celelalte simțuri, conferindu-i o nouă semnificație, și un nou conținut.

Acest sentiment al frumuseții cutărui obiect nu are nici o legătură cu cunoașterea cauzelor, efectelor, avantajelor sau defectelor acelui obiect; el este la fel de independent ca și celelalte simțuri; putem pe bună dreptate să-l numim cel de-al șaselea simț [1]. Plăcerea pe care el o procură este cu totul diferită de cea care „provine din cunoașterea principiilor, proporțiilor, cauzelor sau folosinței obiectelor“. Datorăm această plăcere diferită și specială acelui organ special: „Dacă nu am avea în noi sentimentul frumuseții și al armoniei, am găsi poate că edificiile sînt ...convenabile, folositoare ....; dar nu le-am privi niciodată ca fiind frumoase.“

Dacă așa stau lucrurile în cazul frumuseții unui obiect, dacă ea depinde de sentimentul frumosului care o percepe, ea trebuie să fie în mod efectiv cu totul relativă, depinzînd de natura organului care o percepe. Această natură poate varia la infinit, în funcție de fiecare făptură. „Există obiecte care, deși nu le plac anumitor

---

[1] *Ibidem*, pp. 21—26. Nu putem fi de acord cu părerea lui Mustoxidi, care vede o diferență uriașă între cel de-al șaselea simț al lui Dubos și cel de-al șaselea simț al lui Hutcheson *(op. cit.*, p. 30). Atît la Dubos cît și la Hutcheson avem de-a face cu o metaforă, drept care nu putem aștepta, împreună cu Mustoxidi, *Eseul despre frumusețe* de Marcenay de Ghuy (1770), pentru a întîlni în Franța ideea unei facultăți speciale de a simți frumosul (p. 70).

oameni, le plac destul de mult cîtorva animale; ceea ce se explică poate prin faptul că simțurile lor sînt altfel alcătuite decît ale noastre, sau prin aceea că obiectele care trezesc în ele ideea de frumusețe au o formă cu totul diferită. De aceea vedem că există animale cărora le plac tot felul de locuri". După cum constatăm, autorul ajunge atît de departe încît le cuprinde și pe animale în observațiile sale asupra oamenilor; să salutăm, în treacăt, această dovadă de universală înțelegere pe care o întîlnim la Hutcheson. El nu se întreabă care este natura plăcerii ce le leagă pe animale de anumite obiecte sau locuri, și dacă putem califica această plăcere drept estetică. Autorul merge cu interesul său pentru animale atît de departe încît ajunge la concluzia că omul nu este capabil să cunoască limitele frumosului: „de vreme ce ignorăm diversitatea sentimentelor ce pot fi întîlnite la animale, nu putem nega frumusețea nici unei forme din cîte există, pentru că poate că există totuși vreo făptură căreia ea să-i placă"[1].

Sentimentul frumosului poate fi înșelător, în sensul unei incompatibilități cu celelalte facultăți ale noastre? Hutcheson înclină să admită că cel de-al șaselea simț comportă un anume grad de infailibilitate în raport cu rațiunea: „Senzațiile plăcute care ne vin prin canalul simțurilor externe și interne iau naștere în general datorită

---

[1] *Ibidem*, p. 134 — Comparați cele arătate cu următorul pasaj din Crousaz: „Nu putem să negăm că animalele sînt capabile de o anume cunoaștere, dar nimic nu ne arată că această cunoaștere se întinde dincolo de senzațiile și de pasiunile care nasc din ea. Ele nu pot așadar, asemenea nouă, să aibă o idee limpede despre frumusețe și nici să-și spună în ce constă ea, deși o simt, iar acest sentiment are un temei natural și real. Animalele aparținînd uneia și aceleiași specii sînt făcute unele pentru altele. Dacă am cunoaște în mod distinct organizarea lor, ideile noastre ne-ar face să înțelegem limpede prin ce și cum se potrivesc, și am ajunge la concluzia că un sentiment plăcut ia naștere probabil din impresia pe care o face asupra ochilor unuia vederea celuilalt care i se potrivește în chip atît de desăvîrșit". *(op. cit.*, p. 79).

acelor obiecte pe care raţiunea ni le-ar fi recomandat dacă le-am fi cunoscut modul de întrebuinţare şi pe care le-am fi căutat oricum în vederea propriului nostru interes". Dar trebuie să subliniem că nu este vorba de o certitudine absolută, ci doar de o coincidenţă foarte generală, care nu presupune o reciprocitate stabilă. Se poate chiar întîmpla ca obiectul dat să fie lipsit de calitatea pe care i-o atribuim fiindcă am perceput-o în el prin mijlocirea sentimentului nostru interior: „termenul de frumuseţe ca şi toţi ceilalţi pe care îi folosim pentru a diferenţia ideile sensibile, denotă de fapt facultatea de a întrezări pe care o au unele persoane: tot astfel cum cei de frig, cald, dulce, amar denotă anumite senzaţii din mintea noastră care nu seamănă poate întru nimic cu obiectele ce suscită în noi aceste idei, deşi de obicei ne închipuim contrariul". S-ar putea deci admite pe de-a întregul că un lucru frumos ne rămîne necunoscut în toată întinderea sa, neafectîndu-ne decît într-un anumit fel, care ne face să-l calificăm drept frumos. Totuşi după părerea lui Hutcheson, contrariul este mai verosimil pentru senzaţiile de frumos decît pentru cele de frig, de dulce sau amar. Ideile de frumuseţe şi de armonie, suscitate de perceperea unei calităţi prime, şi avînd un raport cu figura şi cu timpul, pot semăna mai mult cu obiectele decît celelalte senzaţii, care sînt mai puţin imaginea obiectelor, cît modificări ale minţii ce le vede"[1]. Toate acestea par însă foarte confuze, căci ni se spusese că însăşi sentimentul frumosului nu este decît o modificare a noastră, de vreme ce este înnăscut. Cel mult am putea vedea diferenţa dintre senzaţia de frumos şi cea de dulce în faptul că cea de-a doua nu rămîne decît un detaliu pentru înţelegerea noastră, în timp ce prima ne pare a cuprinde în întregime obiectul.

Putem aduce uşor următoarea obiecţie teoriei lui Dubos şi Hutcheson. Dacă există un senti-

[1] *Op. cit.*, p. 68.

Scanned with OKEN Scanner

ment lăuntric al frumosului, de ce aprecierile frumosului sînt atît de variate? Nu-i de ajuns să răspundem că Hutcheson este prin excelență individualist și că frumosul, depinzînd de natura sentimentului interior, nu ar putea să nu varieze. Cînd autorul, făcînd să depindă în întregime existența frumosului de natura celui de-al șaselea simț, îi opunea pe oameni animalelor, prin chiar aceasta el declara că este convins că există o fixitate aproximativă a sentimentului lăuntric la oameni. Iată de ce explică el cu totul altfel divergența judecăților în chestiunea frumosului, motivul acesteia constînd în faptul că nu posedăm o expresie îndeajuns de fină, deci îndeajuns de exactă, pentru a reda senzațiile datorită celui de al șaselea simț, care este totuși același la toată lumea. Astfel, noi numim frecvent frumos un obiect care ne place pentru cu totul alt motiv, pentru asocierea cu un obiect care nu are nimic comun cu sentimentul nostru de frumos.

Simțim atunci o emoție, sau o plăcere cu totul diferite decît cele pe care le avem cînd ne aflăm în prezența unui obiect care este perceput de cel de-al șaselea simț. Hutcheson explică această emoție prin întîlnirea, în sufletul nostru, dintre obiectul în cauză și vreo altă reminiscență emoționantă; noi ne asociem pasiunile cu anumite locuri și momente, astfel încît ne revin împreună în minte, unele fiind evocate de celelalte. Rezultă de aici o plăcere sau o neplăcere pe care oamenii o leagă de obicei de ideea de frumusețe sau de urîțenie, „dar acea mulțumire sau acel dezgust sînt cu totul distincte de ideile pe care le avem despre frumusețe și nu au nimic comun cu ele“[1].

Din chiar faptul existenței unui fel de simț aparte, capabil să perceapă frumosul și de care depind sentimentele noastre de frumos, era totuși foarte ușor să tragi concluzii întru totul subiective și potrivnice oricărui gen de regulă

[1] *Ibidem*, pp., 153—156.

Scanned with OKEN Scanner

sau precept, care ar fi stînjenit deplina libertate a bunului gust. Iată ideea enunțată și totodată combătută de Hume. El leagă acest punct de vedere de filosofia sceptică și îl descrie într-un eseu intitulat *The Sceptic* (1742).

Hume surprinde o diferență primordială între operațiile raționamentului și cele ale gustului. Dacă raționez [1] asupra sistemelor lui Ptolomeu și Copernic, nu vreau decît să fixez în gîndirea mea raporturile dintre planete care există și în realitate. Această realitate poate să nu fie cunoscută, dar — în măsura în care este — ea alcătuiește totdeauna un criteriu pentru judecata noastră. Părerea unanimă nu ar prevala niciodată împotriva simplului fapt că pămîntul se învîrtește în jurul soarelui și nu soarele în jurul pămîntului. Cu totul altfel stau lucrurile cu ceea ce este frumos sau urît, vrednic de dorință sau de ură (facem abstracție pentru moment de faptul că Hume juxtapune aici pur și simplu două serii de idei heterogene). În acest caz, „mintea (the mind) nu se mulțumește să observe ideile în sine, ci încearcă un sentiment de plăcere sau de neplăcere, de aprobare sau dezaprobare, care urmează observației; și acest sentiment este cel ce declară că un obiect este urît sau frumos, dezirabil sau odios. Or, este evident că acest sentiment depinde de structura particulară a spiritului, care permite anumitor obiecte să opereze într-un anume fel, și produce o sim-

---

[1] „If I examine the Ptolomaic and Copernican systems, I endeavour only, by my inquiries, to know the real situation of the planets, that is, in other words, I endeavour to give them, in my mind or conception, the same relations which they bear toward each other in the heavens. To this operation of the mind, therefore, there seems to be always a real tho' often an unknown standard, in the nature of things; nor is truth of falsehood variable by the various apprehensions of mankind. Tho' all human race should for ever conclude, that the sun moves and the earth remains at rest, the sun stirs not an inch from his place for all those reasonings; and such conclusions are eternally false and erroneous." (*The Sceptic—Essays, ibidem*, vol. 1, pp. 185—189).

Scanned with OKEN Scanner

patie sau o conformitate între spirit și obiecte. Dacă structura spiritului sau a organelor lăuntrice variază oricît de puțin, sentimentul acesta nu se mai produce, deși obiectele rămîn aceleași. Sentimentul fiind de altă natură decît obiectul și aflîndu-și originea în felul cum acesta operează asupra organelor spiritului, o alterare a acestora trebuie să modifice rezultatul, și unul și același obiect, înfățișat unor spirite cu totul diferite, nu poate produce același sentiment“[1].

Elucidînd astfel natura subiectivă a frumosului, Hume trece la exemple: „Un om poate cunoaște exact toate cercurile și elipsele sistemului lui Copernic și toate spiralele neregulate ale sistemului lui Ptolomeu, fără să perceapă că primul este mai frumos decît cel de-al doilea. Euclid a explicat în chip desăvîrșit fiecare calitate a cercului, dar în nici una din propozițiile sale nu a spus măcar un singur cuvînt despre frumusețea lui. Și asta pentru un

---

[1] „...the mind is not contented with merely surveying its objects, as they stand in themselves. It also feels a sentiment of delight or uneasiness, approbation or blame, consequent to that survey; and this sentiment determines it to pronounce the object beautiful or deformed, desirable or odious. Now, it is evident, that this sentiment must depend upon the particular fabric or structure of the mind, which, enables such particular objects to operate in such a particular manner, and produces a sympathy or conformity between the mind and the objects. Vary the structure of the mind or inward organs, the sentiment no longer follows, tho' the objects remain the same. The sentiment being different from the object and arising from its operation upon the later must vary the affect, nor can the same object, presented to a mind totally different, produce the same sentiment“ *(Ibidem)*. — Comparați cele de mai sus cu următorul fragment din articolul lui Montesquieu despre gust: „Dacă urechile noastre ar fi fost făcute ca acelea ale anumitor animale, ar fi trebuit să modificăm multe dintre instrumentele noastre muzicale: știu că raporturile dintre lucruri ar fi subzistat, dar raporturile pe care ele le au cu noi schimbîndu-se, lucrurile care acum produc asupra noastră un anumit efect, nu l-ar mai produce“ *(Encyclopaedia*, vol. 8, 1757). A se compara și cu părerile lui Hutcheson și Crousaz despre sentimentul de frumos la animale (c.d.p. 44, n.1).

Scanned with OKEN Scanner

motiv evident. Frumusețea nu este o calitate a cercului. Ea nu se găsește în nici o parte a unei linii ale cărei părți sînt toate situate la o distanță egală de un centru comun. Ea nu este decît efectul pe care o atare figură îl are asupra spiritului, a cărui structură particulară îl face capabil de asemenea sentimente. O veți căuta zadarnic în cerc, fie prin mijlocirea simțurilor voastre, fie cu ajutorul unor judecăți matematice". Un matematician urmărește zadarnic pe o hartă călătoriile lui Eneas, el nu va surprinde astfel mai bine frumusețile poemului, dacă nu este înzestrat cu bun gust: „Dacă un om posedă acel temperament ales care să-l facă să simtă acest sentiment (al frumosului), el va ignora totdeauna ce este frumusețea, chiar dacă va fi înarmat cu știința și cu puterea de înțelegere a unui înger". Și Hume observă, în concluzie, că „obiectele nu au nici o valoare în sine, ci numai prin pasiunea care ne face să le căutăm"[1].

---

[1] „A man may know exactly all the circles and ellipses of the Copernican system, and all the irregular spirals, of the Ptolomaic, without perceiving that the former is more beautiful then the later. E u c l i d has very fully explained every quality of the circle, but has not, in any proposition said a word of its beauty. The reason is evident. Beauty is not a quality of the circle. It lies not in any part of the line whose parts are all equally distant from a common centre. It is only the effect, which that figure operates upon the mind, whose particular fabric or structure renders it susceptible of such sentiments. In vain would you look for it in the circle or seek it, either by your senses, or by mathematical reasonings, in all the properties of that f i g u r e...where a man has no such delicacy of temper, as to make him feel this sentiment, he must be ignorant of the beauty, tho' possessed of the science and understanding of an angel. The inference upon the whole is, that it is not from the value or worth of the object, which any person pursues, that we can determine his enjoyment, but merely, from the passion with which he pursues it, and the success which meets with in his pursuit. Objects have absolutely no worth or value in themselves. They derive their worth from the passion" *(Ibidem)*. Rîndurile dintre cele două cuvinte subliniate au fost repetate de autor în *Apendicele I* la *Enquiry Concerning the Principles of Morals (Essays, ed. cit.*, vol. 1, p. 365).

Scanned with OKEN Scanner

Într-un alt eseu intitulat *Of the Standard of Taste*, Hume reia același subiect atribuind din nou asemenea opinii filosofiei sceptice și depășind acest punct de vedere prin propriile sale observații. Redînd părerile sceptice, el insistă puternic asupra puținului adevăr cuprins în raționament și adevărului deplin al sentimentului: „Orice sentiment este adevărat, căci sentimentul nu are nici o legătură cu ceva exterior lui însuși, și este totdeauna real, cînd este conștient de el. Dimpotrivă, toate determinările înțelegerii raționale *(the understanding)* nu sînt adevărate, căci ele au un raport cu ceva care se află în afară, altfel spus cu un fapt ce există în mod real *(real mater of fact)*, și nu sînt totdeauna conforme cu acest criteriu. Între nenumărate păreri diferite cu privire la același subiect, există una, și numai una, care este justă și adevărată; singura dificultate este de a o fixa cu certitudine. Dimpotrivă nenumărate sentimente diferite stîrnite de către unul și același obiect, sînt toate adevărate" — și asta în virtutea absolutei lor abstracții în raport cu obiectul ce le stîrnește — „căci nici un sentiment nu reprezintă ce este cu adevărat un obiect". Și după aceste observații Hume ne dă o definiție a sentimentului de frumos, dacă nu chiar a frumosului-însuși: „El (sentimentul) nu marchează decît o conformitate anumită între obiect și organele sau facultățile gîndirii; iar dacă această conformitate nu ar exista, sentimentul nu s-ar produce niciodată. Frumusețea nu este o calitate existînd în lucrurile însele, ci ea se află numai în spiritul care le contemplă; și fiecare spirit percepe o frumusețe diferită"[1].

[1] „All sentiment is right; because sentiment has a reference to nothing beyond itself, and is always real, wherever a man is conscious of it. But all determinations of the understanding are not right; because they have a reference to something beyond themselves, to wit real mater of fact; and are not always conformable to that

Scanned with OKEN Scanner

Raționamentele citate dovedesc îndeajuns de limpede adevărul a ceea ce am spus despre înțelegerea subiectivității gustului la Hume. Totuși, atribuind acest mod de a raționa filozofiei sceptice, el recunoaște că îl depășește prin propria-i filozofie. După el, efectiv, *de gustibus non est disputandum* poate fi pus în practică pentru obiecte destul de asemănătoare, dar își pierde caracterul de evidență de îndată ce obiectele diferit apreciate sînt absolut disproporționate. Astfel, cel care nu ar vedea nici o diferență între Ogilby și Milton sau Bunyan și Addison, ar fi desigur socotit la fel de extravagant ca și cel care nu ar vedea nici o diferență între mușuroiul unei cîrtițe și vîrful muntelui Tenerife. Trebuie deci să căutăm o explicație pentru aceste limite neîndoielnice care îndiguiesc libertatea gustului [1].

Numite de obicei reguli, asemenea limite provin numai din experiență, „ele nefiind nimic altceva decît observații generale privitoare la ceea ce a plăcut în general în toate ținuturile și în toate timpurile“[2]. Altfel spus, subiectivismul indivizilor se află totuși contrabalansat de obiectivismul speciei, iar experiența te face

---

standard. Among a thousand different opinions which different may entertain of the same subject, there is one, and but one, that is just and true; and the only difficulty is to fix and ascertain it. On the contrary, a thousand different sentiments, excited by the same object, are all right: because no sentiment represents what is really in the object. It only marks a certain conformity or relation between the object and the organs or faculties of the mind; and if that conformity did not really exist, the sentiment could never possibly have a being. Beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them, and each mind perceives a different beauty“ *(Of the Standard of Taste*, 1742). *Essays, ed. cit.*, vol.1, p. 256 ss.

[1] „Whoever would assert an equality of genius and elegance between Ogilby and Milton or Bunyan and Addison, would be thought to defend no less an extravagance than if he had maintained a molehill to be as high as Tenerife, or a pond as the ocean“.

[2] „nor are they any thing but general observations, concerning what has been universally found to please in all countries and in all ages“ *(ibid.)*

Scanned with OKEN Scanner

să presupui că există anumite lucruri care au fost, sînt, şi vor fi preţuite de toţi oamenii. Anumite fapte aparente par totuşi că intră frecvent în dezacord cu această părere, şi exemplele care dovedesc varietatea gustului sînt nenumărate. Totuşi, însăşi această varietate ajunge cu uşurinţă să fie elucidată, neanihilînd principiul arătat mai sus. „Asemenea emoţii fine ale spiritului sînt de o natură gingaşă şi delicată, şi cer prezenţa simultană a mai multor împrejurări favorabile, pentru a fi în măsură să se manifeste cu uşurinţă şi exactitate conform principiilor lor fixe şi generale. Cea mai mică piedică exterioară sau cea mai mică dezordine lăuntrică le tulbură mişcarea şi dezorganizează operaţia întregii maşini. În caz că vrem să facem o experienţă de acest fel, spre a încerca puterea vreunei frumuseţi sau vreunei hidoşenii, trebuie să alegem cu grijă momentul şi locul potrivit şi să punem imaginaţia într-o poziţie şi dispoziţie favorabile. Sînt necesare o desăvîrşită seninătate spirituală, reculegerea gîndirii, o atenţie proporţională cu obiectul; dacă una din aceste circumstanţe lipseşte, experienţa noastră ar da greş şi am fi incapabili să emitem o judecată cu privire la frumuseţea universală şi unanimă. Relaţia pe care natura a stabilit-o între formă şi sentiment ar fi cel puţin obscură şi ar cere o şi mai mare atenţie pentru a fi observată“[1]. Astfel, după

[1] „Those finer emotions of the mind are of a very tender and delicate nature, and require the concurrence of many favourable circumstances to make them play with facility and exactness, according to their general and established principles. The least exterior hindrance to such small springs or the least internal disorder, disturbs their motion, and confounds the operation of the whole machine. When we would make an experiment of this nature, and would try the force of any beauty or deformity, we must choose with care a proper time and place, and bring the fancy to a suitable situation and disposition. A perfect serenity of mind, a recollection of thought, a due attention to the object, if any of these circumstances be wanting, our experiment will be fallacious, and we shall be unable to judge of the catholic and universal beauty.

Scanned with OKEN Scanner

Hume, chiar dacă luăm în considerare toate aceste împrejurări care fac să varieze starea organelor perceptoare, deci și percepția însăși, universalitatea acesteia rămîne nu mai puțin sigură în ceea ce privește frumosul, decît, de exemplu, în ceea ce privește impresia văzului: „aparența obiectelor în lumina zilei, observată de un ochi sănătos, răspunde culorilor lor reale, chiar în cazul cînd aceste culori nu ar fi decît o pură iluzie a ochiului“[1], și numai o lumină nefavorabilă obiectului sau o proastă dispoziție a vederii ar putea tulbura unanimitatea acestei percepții. Astfel Hume conferă sentimentului de frumos același grad de certitudine ca și impresiilor simțurilor. El depășește deci subiectivismul, cel puțin în practică; admite la om în general o comunitate de sentimente ale frumosului, aproape ca Hutcheson, care fusese silit să opună din acest punct de vedere senzațiile omului și senzațiile animalelor. De altfel, există oameni care posedă în mod particular o mai înaltă capacitate de a simți frumosul, adică ceea ce este îndeobște numit un gust ales; Hume o definește drept o facultate care le permite „să perceapă cu exactitate obiectele cele mai minuțioase ce îi aparțin, și să știe să observe totul“[2].

Astfel, Hume, ca și Hutcheson, neînțelegînd frumosul decît ca sentiment, îl apără totuși împotriva libertăților unui individualism fără limite. Pe de altă parte, el admite existența unor individualități mai fine decît altele, precum și exis-

---

The relation which nature has placed between the form and the sentiment, will at least be more obscure; and it will require greater accuracy to trace and discern it“ *(ibidem*, pp. 256—259).

[1] „In like manner as the appearance of objects in day-light to the eye of a man in health is denominated their true and real colour, even while colour is allowed to be merely a phantasm of the senses“ *(ibidem*, p. 263).

[2] „This acknowledged to be the perfection of every sense or faculty, to perceive with exactness its most minute objects, and allow nothing to escape its notice and observation“ *(ibidem)*.

Scanned with OKEN Scanner

tența unui bun gust mai pătrunzător în cazul anumitor oameni[1].

Există încă un fapt împotriva căruia orice partizan al sentimentului lăuntric ar trebui să ia poziție: este sigur că un om luminat gustă obiecte estetice care nu-l impresionează cîtuși de puțin pe un om lipsit de cultură. Dubos observase că simțul pentru frumos și pentru artă se ascute prin exercițiu; pentru a aprecia trebuie să compari, deci trebuie să ai ce să compari. Am putea admite că sferele cultivate sînt cele care alcătuiesc „publicul" demn de a se pronunța în materie de artă și de frumos, așa cum se credea în general în acea epocă. Dubos, care susține contrariul, de vreme ce, pentru el, sentimentul apreciază bazîndu-se pe un simț special, și nu pe învățătură, nu eludează dificultatea și încearcă să dea un răspuns. El distinge două feluri de frumos, acordînd o mult mai mare importanță celui care este mai accesibil. Dacă există efectiv anumite frumuseți rezervate bunului gust rafinat prin cultură, există totuși și altele; „în operele strălucite se întîlnesc frumuseți capabile să-i impresioneze pe oamenii din clasele cele mai de jos și să-i oblige să se entuziasmeze"[2]. Orice părere merită să fie reținută, căci fiecare sentiment individual este capabil să judece un anume fel de frumusețe[3].

Arta operînd prin emoție, orice ființă emoționată are dreptul să o judece: „cînd este judecat efectul general al unei opere, pictorul și poetul sînt tot atît de puțin îndreptățiți să-i

---

[1] Raționamentul lui Hume se află reprodus, ca și titlul însuși al eseului, în ultimul capitol *(Standard of Taste)* din *Elements of Criticism* de Home (1762).

[2] *Op. cit.*, vol. 2, pp. 324—325. De altfel, el recunoaște necesitatea unei restricții: „Sentimentul despre care vorbesc există în toți oamenii, dar cum ei au cu toții urechile și ochii la fel de buni, tot astfel ei nu au cu toții acest sentiment la fel de perfect".

[3] El se întemeiază pe înseși limitele secolului său: „Secolul nostru este prea luminat și, dacă vreți, prea filozof ca să creadă că trebuie să învețe de la critici ce trebuie să gîndească despre o operă alcătuită spre a-l emoționa".

Scanned with OKEN Scanner

recuze pe cei care nu le cunosc arta, ca un chirurg care ar recuza mărturia celui ce a suferit o operație, sub pretext că bolnavul nu ar ști anatomia, cînd de fapt se pune doar problema de a ști dacă operația a fost dureroasă“[1].

Această dilemă privitoare la cultivarea bunului gust și universalitatea sentimentului lăuntric, tratată de abatele Dubos într-un spirit democratic, a luat cu totul alt aspect la abatele Trublet[2], pe care îl menționăm ca pe un purtător de cuvînt al unei însemnate părți din opinia publică contemporană.

Acesta se întreabă, de asemenea, cum trebuiesc „judecate operele spiritului, discutîndu-le sau simțindu-le?“ El pare că vrea să se opună fățiș teoriilor lui Dubos: „gustul nu este întocmai ca gustul corporal; o operă aleasă nu seamănă cu o tocană straşnică; și totuși uneori se abuzează de această comparație. Dacă nu-mi place tocana pe care o mănînc, orice mi s-ar spune ea nu mă va face s-o găsesc mai bună. Dar ceea ce mi se va spune despre o operă izbutită, poate să contribuie mult la a mă face să-i simt mai bine frumusețea. Gustul poate fi educat, spre deosebire de gustul corporal“.[3]

Trublet pune în raport întreaga problemă „cu cealaltă... și anume cu faptul dacă frumosul se reduce la adevăr, și constă întotdeauna într-un fel de adevăr“. Or, el înțelege acest adevăr în sens larg, făcîndu-l să cuprindă tot felul de conformități: „există mai multe feluri de adevăruri, în funcție de natura operelor, de împrejurările în care se află cel care vorbește sau cei pe care-i pune să vorbească etc. Un adevăr în funcție de fondul gîndirii, un altul în funcție de felul de a o reda, în raport cu convenințele etc.“. Observat din acest punct de vedere, nici un obiect nu va

---

[1] *Ibidem*, p. 328.

[2] *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, ed. 4, 1749—1760. Primele două volume au apărut în 1735.

[3] *Ibidem*, vol 2, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

putea fi complet adevărat decît cu foarte multă greutate, putînd corespunde cu ușurință uneia dintre condițiile adevărului, dar păcătuind împotriva alteia; pe de altă parte, ne-am putea închipui cu greu un obiect care să nu satisfacă măcar una din aceste condiții. Oricum, „fiindcă nu există frumos fără adevăr, putem cerceta, discuta o operă, și putem totodată să o respingem, dacă nu aflăm în ea decît acel adevăr, care este temelia necesară oricărei frumuseți". Frumosul este astfel complet subordonat discutării lui, deci rațiunii, care îl apreciază în calitate de instanță supremă. Discuția cerînd argumente, iar argumentele cerînd o învățătură prealabilă, reiese că aprecierea frumosului aparține în primul rînd oamenilor care posedă un gust cultivat: dilema este rezolvată în favoarea lor. Rămîne totuși faptul că de multe ori tot sentimentul este cel care apreciază; acesta joacă efectiv un rol, dar în întregime subordonat, fără nici o legătură cu esența frumosului. Se poate întîmpla ca sentimentul să ne semnaleze frumuseți care să existe cu adevărat în ciuda lipsei adevărului, nesuscitînd deci o discuție, „dar cum în acest caz ele nu au aproape nici un preț, opera va fi pe bună dreptate respinsă, dacă discuția va arăta că acel adevăr nu se află aici, deși sentimentul pledează pentru anumite frumuseți care dovedesc că autorul are mult talent". Sentimentul acționează astfel primul, opinia lui urmînd a fi controlată, verificată și redresată de rațiune. Trublet este de acord că distanța dintre sentiment și rațiune se micșorează cu cît omul de gust este mai cultivat. „Sentimentul nu este înșelător în cazul unui om de gust; căci dacă este impresionat în mod plăcut, această impresie plăcută are o cauză, iar această cauză nu poate fi decît frumusețea", adăugați aici: „aprobată de rațiune" [1].

[1] *Ibidem*, vol 4, p. 83.—Prima ediție a acestui volum este din 1760. Volumele precedente exprimă același punct de vedere. Autorul este totuși îngrijorat cu privire la secolul său: „Progresul rațiunii și decadența gustului sînt compatibile... Poate că progresul spiritului filozofic este

Scanned with OKEN Scanner

Trublet îi combate pe Dubos şi Hutcheson, subordonînd cel de-la şaselea simţ raţiunii, deci suprimîndu-l. Oamenii necultivaţi nu pot participa la aprecierea frumosului, ei nu pot decît să rătăcească în întuneric. Trublet rămîne eminamente aristocratic, conform tradiţiilor clasice, în ciuda tuturor tendinţelor de democratizare a gustului.

Batteux [1], teoreticianul oficial al secolului, separă încă şi mai puţin domeniul raţiunii şi cel al gustului, deşi începe prin a le despărţi cu hotărîre. Există, după el, două organe perceptoare în înţelegerea noastră: inteligenţa şi gustul. „Inteligenţa consideră că obiectele există în sine, conform esenţei lor, fără nici un raport cu noi. Gustul, dimpotrivă, nu se ocupă de aceste obiecte decît în raport cu noi". Această definiţie a gustului cuprinde în ea mult mai mult decît obiectele frumoase care îi aparţin. Descoperim aceeaşi greşeală în argumentaţia care urmează: „Pot deci să definesc inteligenţa: facultatea de a cunoaşte adevărul şi minciuna şi de a le deosebi între ele. Iar gustul: uşurinţa de a simţi ce e bun, ce e rău, ce e mediocru şi de a le distinge cu certitudine". Pentru a explica un termen, „gustul", ne sînt înfăţişaţi alţi trei pe care nu-i putem înţelege exact, dintre ei lipsind însuşi termenul de „frumos". Izbitor în primul rînd în definiţia citată este faptul că binele înlocuieşte aici frumosul, astfel încît nu mai ştim cu care dintre aceste două idei avem de-a face. Să urmărim în continuare demonstraţia lui Batteux: „Sufletul nostru cunoaşte şi ceea ce el cunoaşte produce în el un sentiment. Cunoaşterea este o lumină răspîndită în sufletul nostru: sentimentul este o mişcare care îl zbuciumă. Prima îl luminează, al doilea îl încălzeşte. Prima ne face să vedem obiectul; celălalt ne îndreaptă, dar ne şi îndepărtează...

---

contrariu celui al geniului. Poate, în sfîrşit, cu secolele se întîmplă, în general, ca şi cu oamenii, în particular, calităţile spiritului excluzîndu-se de obicei, între ele". (vol. 3, pag. 131).

[1] *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1747..., pp. 58—61.

Gustul este deci un sentiment". Gustul capătă aici o nuanță emoțională și o nuanță directoare, fiecare dintre acestea, luată în sine, nefiind încă îndeajuns de distinctă și de explicită pentru a defini gûstul considerat ca organ al frumosului. Fenomenele estetice rămîn aici confundate cu fenomenele morale și etice.

Batteux pare să se apropie de estetic mai mult atunci cînd ne spune că gustul pare a acționa într-un fel neașteptat și independent de orice previziune. El adaugă pe dată că faptul nu-i decît o iluzie, încercînd chiar să o și dovedească: „Deși acest sentiment pare că se iscă pe neașteptate și orbește, el este totuși precedat totdeauna cel puțin de o străfulgerare luminoasă, datorită căreia descoperim calitățile obiectului. Sunetul nu se aude decît după ce coarda a fost pișcată. Dar această operație este atît de rapidă, încît adeseori nu ne dăm seama de ea, iar rațiunea, cînd revine asupra sentimentului, îi recunoaște cu multă greutate cauza". În raport cu originea nu avem deci decît o facultate: rațiunea; gustul nu este decît o urmare a ei, distinctă de cauza sa printr-un mod diferit de a opera. Rațiunea, operînd, știe să-și desfășoare argumentele, în timp ce gustul nu este în măsură să o facă. El este just și nu factice, fiind „o parte din noi înșine, născută o dată cu noi"; este just și pentru că este precedat de „cunoaștere: este ca o torță purtată înainte".

Or, dacă așa stau lucrurile, ce nevoie am mai avea oare de acest surplus de sentiment? Cunoașterea singură nu ar fi de ajuns? „Dar la ce ne-ar servi să cunoaștem dacă ne-ar fi indiferent dacă ne bucurăm sau nu de cele cunoscute? Natura este prea înțeleaptă pentru a despărți aceste două părți: și înzestrîndu-ne cu facultatea de a cunoaște, ea nu poate să ne-o refuze pe cea de a simți raportul obiectului cunoscut cu folosul nostru și de a fi atrași către el prin acest sentiment. Este un sentiment numit gust natural pentru că natura ni l-a dăruit" [1]. Gustul ne apare în

[1] *Ibidem*, pp. 60—63.

Scanned with OKEN Scanner

această frază într-o lumină neobișnuit de nesigură: el este identificat cu sentimentul utilității; definiția gustului se complică astfel cu încă o idee.

Dacă cele două facultăți, inteligența și gustul, nu alcătuiesc, la urma urmei, decît cele două faze ale uneia și aceleiași facultăți, cele două domenii ale lor își vor putea depăși limitele cu destulă ușurință. Nu exagerăm direcția gîndirii lui Batteux cînd spunem că, după el, gustul este cea de-a doua fază a procesului operat de rațiune în timp ce cunoaște frumosul; ajunsă la un anume grad de cunoaștere, rațiunea uită de sine și capătă un anume grad de intensitate care îi îngăduie să încălzească sufletul celui care cunoaște. Obiectul cunoscut poate astfel să ne emoționeze, obiectul științei devine cel al artei. Efectiv, Batteux adaugă că gustul se adresa mai întîi obiectelor naturale, și că doar mai tîrziu s-a îndreptat către artă, care „i-a oferit noi subiecte". Or, trebuie să înțelegem aici natura nu ca pe o „natură frumoasă" (care nu pătrunde în artă decît în funcție de autor), ci ca pe o natură concepută ca utilă. Gustul, am putea spune, se îndrepta la origine către adevăr, și numai după apariția artei s-a îndreptat și spre alte scopuri. Care sînt aceste scopuri? Batteux, care consacră tratatul său artei, ne demonstrează, în cele din urmă, spunîndu-ne că „obiectul său este în esență binele" [1].

Nu este singura dată cînd acest autor își exprimă gîndul într-un mod îndoielnic. El ne spunea că noi cunoaștem prin mijlocirea inteligenței și că ne emoționăm prin mijlocirea gustului, că prima ne luminează, în timp ce cel de-al doilea ne încălzește, fiind un sentiment; pe de altă parte, ne mai spunea și că știința ține de rațiune, în timp ce arta ține — în primul rînd, cel puțin — de gust. Să citim, în lumina acestor propoziții, pasajul următor: „Pentru ca obiectele să placă spiritului nostru este de ajuns ca ele să fie perfecte în sine. Cineva le privește

[1] *Ibidem*, p. 66.

fără interes; și de îndată ce află în ele regularitate, îndrăzneală, eleganță, este satisfăcut. El nu este emoționat de obiect decît în funcție de raporturile pe care acesta le are cu folosul lui propriu. Este criteriul iubirii sau urii lui". Inima însemnînd, evident, partea afectivă din noi, s-ar părea că prima parte a pasajului citat se referă la știință, iar a doua la frumos. Și totuși, nu așa stau lucrurile: „de aici urmează că spiritul trebuie să fie mai satisfăcut de operele de artă pe care i le oferă frumosul decît de obiectele din natură, care sînt întotdeauna imperfecte; și că inima, dimpotrivă, trebuie să se intereseze mai puțin de obiectele artificiale decît de obiectele naturale, pentru că așteaptă mai puțin folos de la primele" [1].

Astfel, domeniul gustului este afectat spiritului, iar domeniul spiritului este imputat gustului (căci cine spune spirit, spune rațiune, inteligență, cel puțin în secolul al XVIII-lea); arta încetează să mai trezească un sentiment, ea se adresează numai minții și se află în întregime separată de inimă și de emoție; arta ocupă locul științei; ea ne luminează, fără a ne încălzi. Să mai notăm și convingerea absolută a autorului că arta ar fi în mod irevocabil artificială, neputînd fi niciodată naturală; această părere îi slujește drept premisă pentru propozițiile uimitoare pe care le-am semnalat.

Batteux s-a izbit de dificultatea de a deosebi între adevăr, bine și frumos. Aceste trei idei se cer a fi pe deplin identificate, așa cum făcuse Shaftesbury, care ajungea la o reflectare a anticului χαλοχαγανος, sau separate, așa cum procedase Hutcheson, care nu îmbina binele cu frumosul decît pentru a le opune pe amîndouă adevărului. Batteux le îmbină separîndu-le, le separă îmbinîndu-le și eșuează în ambele situații. Totuși trebuie să subliniem faptul că, după Batteux, gustul, deși depinde de rațiune, nu mai procedează prin dezbatere, ci ne oferă o percepere spontană a frumosului. Părerea autorului asupra gustului,

[1] *Ibidem*, p. 97—99.

Scanned with OKEN Scanner

considerat ca a doua fază a raţiunii care l-ar preceda în cunoaştere, se va regăsi la Diderot [1].

Gustul, la englezi, a fost totdeauna mai puţin exclusiv decît gustul la francezi; el admitea un material estetic mai larg, cum putem bănui, considerînd însăşi popularitatea operelor lui Shakespeare sau Milton. De aceea englezii sînt cei care, în secolul al XVIII-lea, au încercat în mod deosebit să aprofundeze natura gustului.

Cine spunea în acea vreme „frumos", risca uşor o neînţelegere, dat fiind sensul pe care-l capătă acest cuvînt pentru contemporani. Frumosul coincide uşor pentru aceştia cu armonia şi delicateţea. Nu intra în această noţiune nimic din ceea ce, nefiind conform anumitor reguli, părea neliniştitor; oamenii refuzau să numească frumos ceea ce pătrundea mai adînc decît bucuria născută din ordine, proporţie şi simetrie. Cam acesta era sensul în care Hutcheson înţelegea frumosul. Observînd că multe alte lucruri le plac oamenilor, Hutcheson explica acest fapt, după cum am văzut, printr-un proces de asociere. Tot astfel, către jumătatea secolului, doi esteticieni englezi, Gerard [2] şi Burke [3] cercetînd ce place celorlalţi şi lor înşile, au văzut limpede că există obiecte care plac foarte mult şi care totuşi nu satisfac exigenţele obişnuite ale frumosului. Fără să refuze ideea de asociere, ei au ajuns totuşi la o altă, şi anume la ceea a imposibilităţii de a reduce impresiile estetice doar la sentimentul frumosului şi doar la frumosul *(beautiful)* însuşi.

---

[1] Al şaptelea volum al *Enciclopediei* (1757) cuprinde, la articolul „Gust", trei articole de Voltaire, Montesquieu şi d'Alembert. Acestea nu aduc nimic nou. Observaţiile cele mai interesante ale lui Montesquieu, care rămîne totdeauna interesant, nu privesc aici gustul. D'Alembert stabileşte limitele şi constată imposibilitatea de a cunoaşte cauzele ultime ale gustului: „a voi să cunoşti cauza metafizică a plăcerilor noastre ar fi un proiect tot atît de himeric ca şi acela de a încerca să explici acţiunea obiectelor asupra simţurilor noastre".

[2] *An Essay on Taste*, scris în 1756, publicat în 1759.

[3] *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1756.

Scanned with OKEN Scanner

Burke admite două feluri de plăceri estetice: *pleasure* și *delight*. O avem pe prima în prezența unor obiecte frumoase *(beautiful)*, iar pe a doua în prezența unor obiecte sublime *(sublime)*. *Pleasure* nu înseamnă decît o plăcere pură și liniștită pe care o simți contemplînd „ceea ce se face iubit", cum spune autorul; astfel el revine aproape la ideea tradițională de frumos. *Delight* cere mai multă atenție, fiind mai complex; este, după Burke, un sentiment comparabil cu cel al unei dureri care a încetat, fiind așadar o voluptate care cuprinde încă în sine ceva dintr-o suferință. Orice impresie puternică are în mod necesar în sine ceva care ne emoționează și ne tulbură pînă în străfundurile ființei, ceva, deci, care seamănă întrucîtva cu suferința. Or, cum să ne explicăm faptul că un element ce amintește de suferință ne poate pricinui o voluptate estetică?

Dubos atingea această problemă cînd cerceta cauzele plăcerii prilejuite nu atît de frumosul în general, cît, în mod special, de artă, și mai ales de tragedie, care preschimbă suferința reprezentată în plăcere.

Procedînd cu ajutorul unei metode inductive, Dubos începea prin a se întreba care este felul de plăcere ce rezultă din frumos și din arte. Îl citățm în întregime, căci fiecare cuvînt are importanța sa:

> „Constatăm zilnic că versurile și tablourile trezesc în noi o mare plăcere; dar nu este ușor să explicăm în ce constă această plăcere, care seamănă adeseori cu suferința, și ale cărei simptome sînt uneori identice cu cele ale celei mai vii dureri. Arta poeziei și arta picturii nu sînt niciînd mai lăudate decît atunci cînd au izbutit să ne îndurereze. În general vorbind, oamenii află mai mare plăcere în a plînge decît în a rîde la teatru... În sfîrșit, cu cît faptele pe care ni le zugrăvesc poezia și pictura ne-ar fi silit să suferim mai mult ca oameni, dacă le-am fi văzut cu adevărat, cu atît au mai mare putere asupra noastră imitațiile pe care ni le oferă aceste arte. Un

Scanned with OKEN Scanner

farmec tainic ne leagă deci de imitaţiile pe care pictorii şi poeţii ştiu să le facă, chiar în timp ce natura însăşi ne dovedeşte prin zbuciumul nostru lăuntric că se ridică împotriva propriei sale plăceri“ [1].

Astfel, lucrurile sînt complicate de prezenţa unei anumite suferinţe pe care o simţim o dată cu plăcerile artei. Ne aflăm deci pe terenul lui Burke. Dubos caută o explicaţie în chiar această suferinţă. „Oamenii, în general, suferă încă şi mai mult dacă trăiesc fără pasiuni decît ar suferi altfel“ [2]. Omului îi plac emoţiile, în ciuda consecinţelor nefaste pe care le pot avea pentru alţii şi pentru el, după cum ne arată luptele de gladiatori, luptele cu tauri şi jocurile de cărţi; sau chiar şi execuţiile [3]. Omul are nevoie, o nevoie violentă şi imperativă de a fi preocupat [4]. Dar oare arta nu ar putea epura această nevoie, satisfăcînd-o şi totodată înlăturînd din ea tot ce-i rău?

Iată gîndirea fundamentală a lui Dubos cu privire la înţelegerea artei; artiştii nu-şi dau poate seama de importanţa operei lor; dorind să ne „mîngîie simţurile şi imaginaţia“, fără ştirea

---

[1] *Op. cit.*, pp. 1—2. Acest pasaj alcătuieşte începutul lucrării şi pare a-i stabili ideea fundamentală.

[2] *Ibidem*, p. 11.

[3] „O pornire pe care raţiunea nu o poate stăpîni îi face pe mulţi să alerge după tot ceea ce le sfîşie inima.“

[4] „...una dintre cele mai mari nevoi ale omului este aceea de a avea mintea preocupată. Plictisul care urmează oricărei trîndăvii a sufletului este un rău atît de dureros pentru om, încît adeseori el se apucă de treburile cele mai dificile şi asta numai pentru ca să se cruţe de pedeapsa de a fi chinuit de gîndul lor“ (p. 6) — Crousaz întrevăzuse acest lucru, dar nu ajunsese să înţeleagă existenţa plăcerii care rezultă din simţămintele dureroase: „Născuţi fiind pentru a simţi, cu cît sentimentele noastre sînt mai vii, *dar nu dureroase*, cu atît starea noastră este mai desăvîrşită şi mai în măsură a ne face să ne împlinim menirea. Deci tuturor ne place să fim stăpîniţi de sentimente vii. Plictisul ne apare drept starea cea mai insuportabilă şi deşi firea noastră refuză tot ceea ce e dificil, pînă şi truda cea mai chinuitoare nu ni se mai pare neplăcută de îndată ce devine necesară spre a alunga plictisul“ *(op. cit.*, p. 74). Să observăm că această frază se află în acord cu ultimele rînduri citate de Dubos.

Scanned with OKEN Scanner

lor, ci au făcut mai mult, satisfăcîndu-ne nevoia de preocupare: „aceste fantomatice pasiuni pe care poezia și pictura știu să le trezească în noi, emoționîndu-ne prin imitațiile pe care ele ni le înfățișează, satisfac nevoia noastră de a fi preocupați".

Există totuși o anume diferență între realitatea durerii și iluzia artei, căci altminteri durerea pricinuită de artă ar fi prea insuportabilă: „Piesa lui Racine ne face să plîngem cu lacrimi, fără a ne întrista cu adevărat: este o durere ce nu se află, spre a spune astfel, decît la suprafața inimii noastre, și simțim prea bine că vom înceta a mai plînge o dată cu sfîrșitul reprezentării ficțiunii ingenioase care ne stoarce lacrimi". Iluzia artistică, în acest caz special iluzia teatrală, este incompletă. Burke se va opune acestui punct de vedere, susținînd că cu cît iluzia este mai completă, cu atît mulțumirea noastră este mai mare, și că mulțimea preferă, în general, o execuție reală într-o piață publică, unei piese jucate la teatru de cei mai desăvîrșiți actori. Vederile lui Dubos sînt aici mult mai estetice și se apropie mai mult de esența artei. Dubos se întreabă apoi cum se explică aceste impresii superficiale pe care ni le trezește arta. El găsește răspunsul în ideile lui Leibniz și ale lui Wolf, pe care le semnalam la început: „de vreme ce impresia provocată de imitație nu este serioasă, cu atît mai mult cu cît nu ajunge pînă la rațiune, pentru care nu există iluzie în senzațiile sale, și de vreme ce impresia trezită de imitație nu zguduie puternic decît partea sensibilă a sufletului, ea se șterge curînd".

Emoțiile artistice sînt atît de trecătoare și atît de puțin profunde încît, după cum spune Dubos, „pictorul și poetul nu ne îndurerează decît atît cît vrem noi"; „sufletul nostru, mai spune el, rămîne totdeauna stăpîn pe emoțiile noastre superficiale". Dacă anumite arte par a se opune acestei deprecieri a influenței lor, autorul va ști să găsească o explicație: „Romanele produc o impresie atît de durabilă și profundă asupra sufletelor tinere pentru că trezesc în ele viitoare

Scanned with OKEN Scanner

pasiuni pe cale de a se naște“ [1]. „Dubos ar fi trebuit să extindă această observație la toate artele și la toate vîrstele, introducînd aici atît pasiunile trecutului cît și pe cele ale viitorului. Este evident că el depreciază prea mult impresiile noastre estetice, lipsindu-le de orice durată. Meritul său este de a fi atras atenția asupra anumitor impresii trezite de frumos care participă la o emoție a cărei forță se învecinează cu suferința.

Burke își dezvoltă ideile aproape în aceeași direcție. Tot astfel cum un trup sănătos are nevoie de o anumită muncă, de un anume efort și de o anume oboseală, pentru a nu lîncezi și pentru ca organele să nu i se atrofieze, tot astfel un suflet sănătos are nevoie de exerciții superioare și puternice. Emoțiile zguduitoare stîrnite de obiecte sublime, aparținînd unei a doua categorii de obiecte estetice, sînt colorate cu o anume teroare *(terror)* și cu o anume nefericire *(pain)* ce prilejuiesc un atare exercițiu. Acest *pain and terror*, folosit cu iscusință în doze moderate, *are capable of producing delight*; *not pleasure but a sort of delight full of horror, a sort of tranquility tinged with terror*“ [2].

Tot astfel Gerard, vorbind despre impresiile pe care le simțim în prezența unor obiecte puternice, le descrie accentuînd asupra muncii pe care trebuie să o săvîrșească sufletul ce le simte: „Noi considerăm întotdeauna obiectele și ideile într-o dispoziție sufletească ce le seamănă. Cînd ne este înfățișat un obiect măreț, sufletul nostru se desfășoară pe măsura măreției acestui obiect; el se simte plin de un mare sentiment care îl domină, îl umple de o liniște solemnă și îl emoționează, trezind în el o profundă și calmă admirație. Sufletului îi este tot atît de greu să devină încăpător pe măsura obiectului, pe cît se află trezit la viață și activat de acesta. Cînd a învins această rezistență, el se crede uneori prezent în fiecare părticică a scenei pe care o privește; acest senti-

[1] *Ibidem*, p. 25, 27, 29.
[2] Burke, *op. cit.*, pp. 206—226.

ment al adaptării la obiect suscită în el un nobil orgoliu și o înaltă idee despre facultățile sale“ [1].

Burke definește acest „delight“ pe care îl resimțim cînd contemplăm obiectele sublime, ca pe o voluptate rezultînd dintr-o suferință epuizată și încheiată. Cînd putem afla în plăcerea estetică un astfel de sentiment al suferinței încheiate? Nu ar fi fost oare mai bine să vadă aici nu o încheiere ci un început de suferință, un început care nu ar avea o urmare imediată?

Dacă o operă viguroasă a naturii sau de artă trezește în noi gîndul morții, simțim începutul, gustul amărăciunii ei, simțim de altminteri că nu ne este însă imediat sorocită.

Cum am mai spus, Burke, cu totul altfel decît Hutcheson, se ocupă în primul rînd nu de facultățile estetice, ci de obiectele estetice, frumoase sau sublime. Îi vom regăsi ideile în viitorul nostru capitol despre frumos.

Marea diferență dintre Hutcheson și Burke constă în faptul că acesta din urmă a văzut noi fenomene și noi plăceri estetice acolo unde primul nu vedea decît fenomene și plăceri nonestetice, explicabile prin principiul asocierii cu idei ce nu aveau nici o legătură cu frumosul.

Home [2], a cărui lucrare apare cu cinci ani mai tîrziu decît cea a lui Burke, pare a voi să polemizeze din cînd în cînd cu acesta, iar în problema care ne preocupă încearcă să continue drumul deschis de Hutcheson.

Home admite și el că există în om un gust înnăscut care-l face să iubească anumite obiecte numite frumoase. „Cel mai probabil este că omul a fost încă de la început înzestrat cu un gust care-l face să prefere aceste obiecte, datorită unui scop drept și înțelept“ [3]. Dar Home ocupă o poziție cu totul deosebită, prin rolul foarte pronunțat pe care-l acordă principiului asocierii ideilor, semnalat, precum am văzut, de Hutcheson.

---

[1] *Op. cit.*, p. 14.

[2] *Elements of Criticism*, 1762. Lucrăm pe cea de-a doua ediție (Edinburg, 1763).

[3] *Op. cit.*, vol. 1, p. 259.

Scanned with OKEN Scanner

Sonsul frumosului, altfel spus, al gustului, ne duce, după el, de la bun început și în mod exclusiv, către impresiile vizuale[1] . Orice alt frumos, ca și orice alt sublim, deci întreg domeniul fenomenelor estetice, își află originea în asociația de idei. Faptul că transpunem ulterior ideea de frumos, al impresiilor vizuale asupra tuturor celorlalte ține de un uzaj metaforic. Frumosul vizual suscită în noi diferite sentimente, care sînt întotdeauna blînde și vesele. Este de ajuns ca un obiect perceput de un alt simț să producă în noi sentimente asemănătoare, pentru ca, prin analogie, să-l desemnăm prin termenul de „frumos", care nu este propriu decît impresiilor vizuale. Home nu ne explică de ce regularitatea observată de ochi este frumoasă, în timp ce regularitatea percepută de ureche nu este decît agreabilă, cum spune el însuși, și nu poate fi numită ca fiind frumoasă decît în mod metaforic.

Sentimentul sublimului, care nu este, de altfel, limpede definit de Home, este produs, de asemenea, de impresii vizuale. Sentimentul sublimului echivalează pentru Home cu un anume sentiment de măreție suscitat de vederea unor obiecte mari. Totuși, și prin analogie cu frumosul,

---

[1] Home reproduce aici ideile pe care le putea găsi în *Papers on the Pleasures of the Imagination* de Addison (*Spectator*, nr. 411 ss.) Singura motivare pe care acesta o găsea pentru a justifica această situație privilegiată a vederii era faptul că acest simț acționează pe o zonă mai mare decît toate celelalte, inclusiv decît pipăitul, și că este principala noastră sursă de informații, altfel spus că el ne oferă impresiile ce alcătuiesc baza oricărei arte. — A se compara și cu citatul din Descartes de la p. 29: „numim frumos sau urît ceea ce ne este astfel reprezentat de către simțurile noastre exterioare, în primul rînd de către vedere, care, ea singură, este mai prețuită decît toate celelalte". Acest privilegiu obținut de vedere este foarte vechi. Nobleța ochilor și a vederii se află semnalată în evul mediu în poezia trubadurilor, apoi, în Italia, în cea a direcției *dolce stil nuovo*. Prin Dante și Petrarca această noțiune a devenit pe deplin europeană. Adepții lui Petrarca de toate naționalitățile și-au apropriat-o în secolul al XVI-lea. Ea a străbătut secolele al XVII-lea și al XVIII-lea ca idee estetică și a trecut din nou în poezie în epoca romantismului.

Scanned with OKEN Scanner

putem, printr-un procedeu de asociere, să transpunem termenul de „sublim“ asupra altor impresii. „Orice emoție, oricare ar fi cauzele sale, care amintește de o emoție rezultînd din măreție și sublim, este desemnată prin aceiași termeni“ [1]. Astfel, gama, care trece de la sunetele joase și grave la sunetele ascuțite și stridente, trezește în ascultător un sentiment care seamănă oarecum cu cel pe care îl avem în timpul unei ascensiuni, și iată de ce vorbim despre sunete înalte și joase [2]. Or, orice ascensiune produce în noi o senzație de măreție și de înălțare“ [3]. Fiecare mișcare suscită în noi o senzație de mișcare și fiecare forță o senzație de forță: „emoția pricinuită de un corp care se mișcă este asemănătoare cu cauza ei, dîndu-ți impresia că te duce cu sine. Emoția pricinuită de o forță care se manifestă este asemănătoare cu cauza ei, dîndu-ți impresia unei forțe care se manifestă“ [4].

Cu excepția impresiilor vizuale, Home reduce astfel toate impresiile estetice analizate de Burke la o asociație de idei, care, totuși, rămîne în domeniul estetic, ceea ce nu se întîmplă în cazul lui Hutcheson.

Marele merit al lui Dubos, Gerard, Burke și Home este acela de a fi lărgit în mod considerabil limitele frumosului, indiferent de numele pe care îl poartă, făcînd să intre aici și iregularitatea și disproporția, dacă ne emoționează. Vom cunoaște mai bine natura acestei iregularități în capitolul pe care îl vom consacra frumosului.

Am văzut cum partizanii celui de-al șaselea simț eliberau gustul de supremația rațiunii. E vorba acum de a ne da seama în ce au constat

---

[1] „Every emotion, from whatever cause proceeding, that resembles an emotion of grandeur or elevation, is called by the same name“ (vol. 1, p. 288).

[2] *Ibidem*, p. 290.

[3] „Ascent is pleasant, because it elevates us“ (p. 285).

[4] „...the emotion raised by a moving body, resembling its cause, feels as if the mind were carried along; the emotion raised by force exerted, resembling also its cause, feels as if force were exerted within the mind“ (p. 327).

Scanned with OKEN Scanner

raporturile dintre gust şi voinţă pentru oamenii din secolul al XVIII-lea. Poate că trebuie să căutăm cauza confuziei frecvente dintre bine şi frumos tocmai în lipsa de înţelegere a acestor raporturi. Binele, în mod firesc legat de ideea de datorie, care depinde de vocea imperativă a conştiinţei, ne poate pune pe un drum neplăcut şi dificil, aflîndu-se astfel sub controlul facultăţilor noastre voluntare. Prin definiţie, frumosul trebuie să ne pricinuiască o plăcere imediată, neprecedată de nici o neplăcere obligatorie.

Secolul al XVIII-lea nu a fost totdeauna în stare să separe net cele două domenii, aşa cum am putut să observăm la Batteux, autor reprezentativ pentru o mare parte dintre contemporanii săi.

La începutul secolului, Shaftesbury confundase cele două idei, proclamînd identitatea lor. A făcut-o totuşi fără a nedreptăţi frumosul; era dintre acei oameni al căror suflet este întotdeauna deschis frumosului; am putea aproape spune că el vedea mai curînd frumosul în bine decît binele în frumos. Însăşi lărgimea vederilor sale filozofice este o garanţie a faptului de a nu fi nedreptăţit frumosul în avantajul binelui. Ele sînt prin chiar aceasta în mod necesar incomplete, universul trebuind să rămînă în parte, după el, inaccesibil cunoaşterii noastre. Dacă, ne spune el, ceva nu ne pare perfect, faptul se explică prin aceea că nu-i cunoaştem urmarea complementară. Este deci în natura lucrurilor ca anumite obiecte să ne apară ca fiind rele şi urîte: simţul nostru lăuntric, atît moral cît şi estetic, nu este încă pe de-a-ntregul dezvoltat, astfel încît obiectele de care se ocupă păstrează ascunsă de ochii noştri o anume latură a lor. Se poate întîmpla ca un obiect frumos să ne apară ca fiind inferior ideii de bine, sau ca un obiect bun ca fiind inferior ideii de frumos; în acest caz, raţiunea noastră trebuie să ne convingă să ne bucurăm de ceea ce este la îndemîna noastră, iar voinţa noastră trebuie să ne ajute să ne resemnăm, în aşteptarea a ceea ce ne rămîne inaccesibil.

Scanned with OKEN Scanner

După Hutcheson, frumosul este liber de orice părere interesată, ca şi de orice hotărîre; el consideră sentimentul lăuntric ca fiind cu desăvîrşire independent de voinţă: „Nici o hotărîre a noastră şi nici o înclinare către folos sau daună nu pot altera frumuseţea sau urîţenia unui obiect. Astfel cum în ceea ce priveşte senzaţiile exterioare, nici un fel de interes nu ne poate face să considerăm că un obiect este plăcut şi nici un fel de teamă de vreun rău altul decît durerea ce întovărăşeşte nemijlocit perceperea lui nu ne poate face să-l urîm, tot aşa nici o răsplată şi nici o pedeapsă ce le este dată oamenilor nu va izbuti să-i facă să iubească un obiect hidos sau să-i îndepărteze de unul care le place“ [1].

De asemenea Burke critică teoria care spune că frumosul constă în perfecţiunea morală. El separă astfel cu desăvîrşire binele de frumos, subliniind acest lucru şi prin definirea frumosului drept ceva ce se face iubit, după care adaugă observaţia că adeseori iubim ceea ce este imperfect, dat fiind că respectăm ceea ce este perfect. Burke ne spune cu finеţe că el aude spunîndu-se pretutindeni: „trebuie să iubim virtutea“, dar că nu a auzit niciodată spunîndu-se că trebuie să iubim ceva ce este frumos. Astfel, el a afirmat cu insistenţă absoluta independenţă a frumosului în raport cu voinţa noastră. Şi a introdus perfecţiunea morală în a doua categorie a sublimului printr-un sentiment spontan şi nu voluntar, ce ne pare el însuşi sublim.

Am observat la Hutcheson că dezaproba acea confuzie şi mai grosolană încă dintre frumos şi utilul egoist, dintre frumos şi ceea ce aduce un profit. În această privinţă întreg secolul este oarecum de acord, punîndu-se sub aripile protectoare ale gîndirii lui Shaftesbury care proclama frumosul cu totul desprins de orice simţămînt de posesiune. El simbolizează această idee printr-o imagine: un păstor ce contemplă de pe o colină oceanul fără de sfîrşit, simte o plăcere mult mai

[1] Vol. 1, pp. 21—22.

Scanned with OKEN Scanner

vie decît aceea a proprietarului care-şi urmăreşte corăbiile purtate de ocean [1]. Acest simbol este limpede, adînc şi ne dă de gîndit. La începutul secolului, un exemplu de frumos, imperativ şi fascinant, este un crîmpei din natură, natură ce nu era încă remarcată pe continent, dar care era apreciată în Anglia.

Secolul al XVIII-lea ajungea treptat la adevărata înţelegere a frumosului, adică la aceea în care plăcerea constă într-o contemplare cu totul autonomă faţă de dorinţă, raţiune şi voinţă.

---

[1] Cînd va spune în *Spectator* (nr. 411—21 iunie 1712) cele ce urmează, Addison nu va face decît să extragă sensul acestui tablou: „A man of a polite imagination (păstorul lui Shaftesbury pare a vădi idei mai democratice!) often feels a greater satisfaction in the prospect of fields and meadows, than another does in the possession. It gives him, indeed, a kind of property in every thing he sees“... — Pentru toate aceste motive nu putem decît să ne opunem cu tărie aserţiunii domnului Mustoxidi (*loc. cit.*, p. 74) care pare a vedea o mare noutate în opiniile analoage ale cavalerului de Chastellux: „Iată nişte idei îndrăzneţe pentru anul 1777 şi care vestesc viitorul“ romantic. El crede chiar că aceste idei sînt inspirate din Winckelmann. Una dintre aceste idei este aceea a „separării utilităţii de artă“. Cu siguranţă că vigoarea şi originalitatea lui Winckelmann nu stă nicidecum în această constatare făcută în Anglia încă de la începutul secolului. Este adevărat că autorii francezi se arătau foarte refractari la ea. Să ne amintim totuşi definiţia lui Montesquieu, citată de domnul Mustoxidi (*op. cit.*, p. 53): „cînd simţim o plăcere estetică privind un lucru ce prezintă pentru noi şi utilitate, spunem despre el că e bun; cînd simţim plăcere estetică văzîndu-l, fără să-i găsim vreo utilitate, spunem că-i frumos“ (*Enciclopedia*, vol. 7, 1757).

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

FRUMOSUL

Era firesc ca, în prima etapă, gîndirea îndreptată spre problema frumosului să determine ce este acela un obiect frumos, şi ce calităţi trebuie să întrunească pentru a putea fi numit frumos. Progresul studiilor filozofice, după cum ştim, a făcut ca această problemă să-şi schimbe direcţia; cu toate acestea, prima parte a întrebării subzista în continuare, deşi în mai mică măsură. Admiţînd că frumosul este omenesc, dat fiind că, pentru a ajunge să fie perceput şi simţit, străbate căi omeneşti, lumea putea să se întrebe care trebuie să fie caracteristicile unui obiect pentru ca el să placă omului? Pusă astfel, problema se îndreaptă din nou spre primul său aspect, doar că de la un nivel mai înalt al spiralei, în cadrul experienţei ştiinţifice.

Nu tebuie să ne aşteptăm să găsim, la începutul secolului al XVIII-lea, o analiză amănunţită a frumosului. El pare a fi un lucru de neatacat pentru cunoaştere, un lucru atît de firesc încît nu poţi vorbi despre el decît în termeni absolut generali. Vorbind despre frumos, Bouhours n-a ştiut să adauge la termenul său favorit decît „un nu ştiu ce", folosit şi foarte la modă în toate limbile. Crousaz, opunîndu-se caracterului prea vag al termenului, n-a dus nici el prea departe cunoaşterea noţiunii de frumos. El o înţelege ca pe o unitate în varietate, definiţie repetată pînă la saţietate încă din antichitate şi care este, şi ea,

Scanned with OKEN Scanner

de-o generalitate exasperantă. Crousaz încearcă să întărească această teză prin argumente psihologice. Spiritul omenesc este făcut în așa fel încît cere imperios îmbinarea dintre varietate și unitate; omului îi este deci necesar să evite orice monotonie: „Varietatea place deci spiritului uman mai presus de orice; este un principiu verificat de experiență; omul este făcut pentru varietate, ea îl animă și îl împiedică să cadă în plictiseală și în lîncezeală. Dar lui îi este de asemenea necesară uniformitatea în mijlocul diversității, uniformitate fără de care această diversitate îl obosește și încurcă, în timp ce, dacă o are atît pe una cît și pe cealaltă, în măsura în care varietatea îl animă, în aceeași măsură uniformitatea îl relaxează“ [1]. Ca exemplu de artă în care domnește confuzia, în care detaliile ne distrag atenția de la lucrurile esențiale, în care varietatea aduce prejudicii unității, Crousaz citează „ornamentele gotice mult prea încărcate“ care, de altfel, „au căzut în desuetudine de îndată ce gustul a devenit mai rafinat“ [2]. Care sînt mijloacele propuse de autor pentru a evita atît haosul cît și uniformitatea? Există trei formule recomandabile: regularitatea, ordinea și proporția. Singura trăsătură pe care am putea să o semnalăm în plus la Crousaz este aceea că tot ceea ce face ca un obiect să fie mai propriu pentru împlinirea funcției sale, îi dă frumusețe. El proclamă aici adaptarea, acordul cu scopurile firești ale obiectului, opinie frecventă la esteticienii secolului, pe care o vom regăsi pînă și la Diderot și pe care o menționa lordul Shaftesbury.

Pentru a descoperi ceva nou trebuie să ne îndepărtăm de Franța și de continent și să trecem Canalul. Vom întîlni în Anglia un autor a cărui părere despre frumos, oarecum vagă și visătoare, a luat un avînt puternic. Ne gîndim chiar la

---

[1] Crousaz, *op. cit.*, p. 12.
[2] *Ibidem*, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

lordul Shaftesbury [1]. Ideile sale sînt destul de greu de înțeles din două cauze, una rezultînd din însăși natura lor, cealaltă ținînd de felul în care sînt exprimate. Una dintre primele sale scrieri, *Sensus communis sau eseu despre spirit și humor* ne introduce din plin în maniera sa de a concepe și de a exprima acest subiect. Shaftesbury dovedește aici că cel mai bun mijloc de a-ți convinge adversarul este acela de a-l învinge cu ajutorul inteligenței și al rîsului. El folosește această metodă chiar și în cazul controverselor serioase, și, în primul rînd, a celor care se referă la religie; acest procedeu îi este drag, dat fiind că el decurge din însăși firea sa. În orice caz, toate scrierile sale poartă această amprentă, ce a rămas legată pînă și de numele său. Shaftesbury nu dogmatizează niciodată, discută întotdeauna cu adversarul sau cu cititorul său, intercalează printre argumente rînduri satirice și nu lasă niciînd să se piardă ceva din materialul subtil ieșit din pana sa, cu intenția de a-și înveseli cititorul, fără ca seriozitatea autorului să poată fi pusă vreodată la îndoială. Este evident că un asemenea stil, o asemenea manieră de exprimare și de a concepe subiectul, nu pot decît să suscite numeroase dificultăți pentru cel ce ar dori să scoată de aici chiar și o umbră de sistem.

Pe de altă parte, gîndirea lui Shaftesbury este greu de cuprins, tocmai din pricina amplorii ei.

---

[1] *An Inquiry Concerning Virtue or Merit* 1699; *Sensus Communis, an Essay on the Freedom of Wit and Humor* 1708; *The Moralists, a Philosophical Rhapsody, Being a Recital of Certain Conversations on Natural and Moral Subjects* 1709; *Soliloquy or Advice to an Author* 1710. *Notion of the Historical Draught of Tablature of the Judgment of Hercules* 1713; *Miscellaneous Reflections* 1714. Aceste eseuri au fost adunate sub titlul de *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Noi am lucrat pe a V-a ediție Birmingham, 1773. — A se compara: Spicker, *Die Philosophie des Grafen v. Shaft.*, Freiburg in Br. 1872; Gizycki, *Die Philosophie Sh'ys*, Leipzig 1876; Fowler, *Shaftesbury and Hutcheson*, Londra 1882. Nici una dintre aceste lucrări nu tratează în mod special problema esteticii lui Shaftesbury. Dizertația doamnei Grete Sternberg, *Shaft's Aesthetik*, Breslau, 1915, nu este decît un fragment.

Scanned with OKEN Scanner

El nu tratează niciodată despre frumos doar de dragul frumosului, ci îl vede întotdeauna ca pe o parte a universului; frumosul nu este decît un sunet în bogata armonie a universului; este adevărat că autorul înclina prin firea sa să facă din el nota dominantă. Gîndirea autorului cărţii *Characteristics* pare a nu fi decît o reflectare a gîndirii antice a lui Platon şi Plotin despre καλοκαγαθος; întîlnită în pragul secolului, ea merită cea mai mare atenţie.

Esenţa frumosului, în general, este pentru Shaftesbury frumosul interior; să explicăm lucrurile, pentru a nu lăsa să se creadă că înlocuim un termen prin altul. Orice frumuseţe a formei, orice frumuseţe exterioară nu face decît să semnaleze frumosul interior, cel din adîncul sufletului; ea nu serveşte decît la aceasta şi nu are nici o autonomie. Dacă un scriitor nu vădeşte înţelegere pentru frumosul interior, el nu va avea înţelegere nici pentru vreun alt fel de frumos: „Dacă el nu are, de la natură, ochiul şi urechea necesare pentru a cuprinde aceste armonii interioare, nu-i nicidecum de crezut că ar fi în stare să aprecieze corect proporţia exterioară şi simetria ansamblului ce alcătuiesc un obiect frumos [1]. În acelaşi sens, el ne spune că poezia are drept ţintă să exprime armonia şi frumosul interior în măsuri vocale de silabe şi de sunete“ [2]. Această explicare a frumosului, cel puţin a frumosului exterior, nu trebuie limitată numai la arte; tot ce e frumos în jurul nostru se încadrează aici în chip firesc. Poate că — ne spune autorul cu humorul său obişnuit — un tînăr îndrăgostit ne-ar rîde în nas dacă am vrea să-l convingem să nu vadă în frumuseţea pe care o admiră decît frumosul interior; cu toate astea autorul e sigur că acelaşi îndrăgostit

---

[1] „If he has naturally no eye or ear, for these interior numbers, 'tis not likely he should be able to judge better of that exterior proportion and symetry of composition, which constitutes a legitimate piece“ *(Soliloquy)*.

[2] „in vocal measures of syllables and sounds, to express the harmony and numbers of an inward kind“ *(Sens. com)*.

Scanned with OKEN Scanner

l-ar aproba dacă ar avea răgazul să se cerceteze pe sine în profunzime: „Ne putem imagina ceea ce vrem în legătură cu partea substanţială şi solidă dintr-o frumuseţe, dar dacă obiectul respectiv ar ajunge să fie criticat, am descoperi, poate, că ceea ce admiram mai mult la el, chiar şi în trăsăturile exterioare, nu era altceva decît o expresie misterioasă, un fel de umbră a ceva lăuntric, ţinînd de temperament“ [1].

Shaftesbury îşi exprimă cel mai pe larg părerea sa despre frumos în opera sa capitală, rapsodia intitulată *Moraliştii*. Iată cum discută doi prieteni, un adept şi un profan, despre frumuseţea unei statui; recunoaştem aici metoda socratică, atît de îndrăgită de autor:

„...poţi descoperi frumuseţea şi-i poţi admira genul“. — „Într-adevăr, spun eu, dar nu datorită metalului“. — „Deci după părerea ta, nu materia sau metalul în sine sînt frumoase“ ?“ — „Nu“. — „Ci arta“. — „Cu siguranţă.“ — „Deci arta este frumuseţea“ — „Adevărat“. — „Arta este aceea care conferă frumuseţe lucrurilor“. — „Cu siguranţă“. — „Astfel, deci, adevărata frumuseţe nu constă în obiectul frumos, ci în ceea ce conferă frumuseţe“. — „Pare să fie aşa“. — „Deci ceea ce este înfrumuseţat, nu este frumos decît prin alăturarea a ceva ce înfrumuseţează; şi cînd acest ceva dispare, obiectul încetează să fie frumos.“ — „Fie“. — „Astfel, referitor la corpuri, frumuseţea se duce şi revine“. — „O constatăm“. — „Şi corpul, prin el însuşi, nu este nicidecum pricina acestor plecări şi reveniri“. — „Nu“. — „Deci în corp nu există un principiu al frumuseţii“. — „Nicidecum“. — „Căci corpul nu poate în nici un fel prin el însuşi să fie cauza frumosului“. — „Exclus“. — „Şi nici

[1] „We may imagine what we please of a substantial solid part of beauty: but were the subject to be well criticis'd, we shou'd find perhaps, that what we most admired even in the turn of outward features, was only a mysterious expression, and a kind of shadow of something inward in the temper“ *(ibidem)*.

Scanned with OKEN Scanner

să se regleze sau să se guverneze el însuși". —„Nici asta".—„Și nici să-și atribuie el singur o finalitate". — „Deci numai ceea ce îi dă o finalitate, îl reglează și îl guvernează este, pentru el, principiul frumuseții". — „Firește". „Și, deci, ce este acel ceva?"—„Gîndirea, presupun, căci ce altceva ar putea fi"? [1]

Și vrînd să-și facă și mai bine înțeleasă gîndirea, Shaftesbury adaugă: „Frumosul, drăgălășenia, grația n-au existat niciodată în materie, ci numai în artă și în proiect, niciodată în corpul însuși, ci în puterea formatoare. Oare forma frumoasă nu exprimă frumusețea proiectului, oricum am fi impresionați? Ce ne impresionează, dacă nu proiectul? Ce admirați, dacă nu gîndirea sau efectul gîndirii? Numai gîndirea conferă forma. Tot ceea ce e lipsit de gîndire este oribil; și materia fără formă este întruchiparea diformului" [2].

---

[1] „...you can discover beauty, and admire kind". „True, said I; but not for the metals sake". „'Tis not the metal or matter which is beautiful with you". „No". „But the art". "Certainly". "The art then is the beauty". "Right". "And the art is that which beautifies." "The same". "So that the beautifying, not the beautify'd, is the really beautiful". "It seems so". "For that which is beautify'd is beautiful only by the accession of something beautifying: and by the recess or withdrowing of the same, it ceases to be beautiful". „Be it". "In respect of bodys therefore, beauty comes and goes". "So we see". "Nor is the body it-self any cause of its comming or going". "None". "So that there is no principle either of beauty in body". "None at all". "For body can no-way be the cause of beauty to it-self". "No way". "Nor govern nor regulate it-self". "Nor yet this". "Nor mean nor intend it-self". "Nor this neither". "Must not that therefore, which means and intends for it, regulates and orden it, be the principle of beauty to it"."Of necessity". "And what must that be?" "Mind, I suppose; for what can it be else".

[2] "...the beautiful, the fair, the comely, were never in the matter, but in the art and design, never in body it-self, but in the form or forming power. Does not the beautiful form confess this and speak the beauty of the design whene'er it strikes you? What is but the design which strikes? What is it you admire but mind, or the effect of mind? 'Tis mind alone which forms. All which is void of mind is horrid, and matter formless is deformity it-self" *(op. cit.*, vol. 2, pp. 404—5).

Scanned with OKEN Scanner

Or, cum frumosul în artă rezultă din gîndirea omului, frumosul din natură trebuie să rezulte și el dintr-o gîndire a spiritului adsolut. Întreaga natură, întreg universul nu este decît întruchiparea frumosului vast și atoatecuprinzător. Întreaga frumusețe a universului poate fi împărțită în trei categorii: „în primul rînd, formele moarte... care sînt modelate de om sau de către natură, dar care n-au nici o putere de a da formă altora, nici putere de acțiune și nici inteligență; în al doilea rînd, formele capabile să dea formă, care sînt înzestrate cu inteligență și putere de acțiune... Există deci aici o dublă frumusețe: forma (efectul gîndirii) și însăși gîndirea... În al treilea rînd, categoria de frumusețe care creează nu numai formele în sine, ci și formele care au puterea de a da formă[1]. Obținem în acest fel trei categorii de frumos: obiectele neînsuflețite, creații ale naturii și ale omului, oamenii, adică „formele“ ce creează obiectele precedente, și, în sfîrșit, forma ce creează formele creatoare. Aceste trei categorii cuprind întreg frumosul și universul, căci în univers nu există nimic care să nu-și găsească aici locul său. Spiritul absolut se află în vîrful edificiului, el este și piatra unghiulară, fără de care construcția s-ar prăbuși. Natura este simbolul exterior al spiritului absolut, dar spiritul absolut își are existența sa deosebită, dat fiind că trebuie să existe gîndirea divină.

Dacă totul în univers este frumos, fiind în perfectă armonie cu gîndirea care îi dă forma, de ce n-am putea spune că *frumosul* este identic cu *adevărul* și cu *binele*, și aceasta cu atît mai mult cu cît frumosul se reduce la lumea interioară, la

---

[1] “first, the dead forms...which bear a fashion, and are form'd whether by man, or nature; but have no forming power, no action, or intelligence...as the second kind, the form which form; that is, which have intelligence, action and operation...Here therefore is, double beauty. For here is both the form (the effect of mind) and mind it-self...the third order of beauty, which form not only such as we call mere forms but even the forms which form“ *(ibidem*, p. 48).

Scanned with OKEN Scanner

gîndire? Shaftesbury nu ne lasă nici aici grija de a aduce vreo completare la sistemul său de gîndire: „Înclinațiile mele, spune unul dintre interlocutorii din *Moralistes*, mă îndreaptă cu putere pe acest drum: căci sînt gata să admit că nu există bine real, lipsit de bucuria frumuseții". „Iar eu, răspunde Theocles, celălalt interlocutor din scenă, sînt de asemenea gata să admit că nu există vreo bucurie reală, în afara a ceea ce este bine" [1]. Iată simbolul cel mai complet al gîndirii lui Shaftesbury.

Astfel, el face parte dintre gînditorii ce pun semn de identitate între noțiunile de adevăr, de bine și de frumos și care nu știu să le separe. Sistemul său devine de altfel, în chip necesar, metafizic, pentru a depăși limitele psihologiei omenești. Pus în prezența vreunui detaliu ce ar părea lipsit de bunătate și de frumusețe, Shaftesbury ar găsi imediat o explicație pentru a-l încadra în sistemul său. El consideră întreg universul, adică adevărul, ca fiind bun și frumos, cu rezerva că admite existența unor părți rămase necunoscute pentru noi, părți pe care el crede că le poate considera ca fiind niște complemente necesare pentru imperfecțiunile cunoscute ale universului. Astfel binele și frumosul devin în parte inaccesibile pentru om, organele sale fiind prea slabe pentru a le înțelege.

Gîndirea lui Shaftesbury nu încetează să fie foarte generală. Dacă identifică frumosul cu adevărul și cu binele, el trebuie totuși să știe să le distingă, dat fiind că se sprijină pe identitatea lor. Să explicăm ce vrem să spunem: el trebuie să poată să le considere ca pe un obiect văzut din trei părți diferite. Se pare că frumosul exterior nu este, după el, decît frumosul interior ajuns la o formă vizibilă. Ar rămîne de definit frumosul interior și în primul rînd diferența dintre el și

---

1 "My inclinations lead me strongly this way; for I am ready enough to yield, there is no real good beside this enjoyment of beauty". "And I am as ready, reply'd Theocles, to yield, there is no real enjoyment of beauty, beside what is good" (*ibidem*, p. 422).

Scanned with OKEN Scanner

bine, oricît de formală ar fi ea. Nu este vorba — ghicim lucrul acesta fără ca Shaftesbury să o fi spus limpede — decît de o diferență inclusă în puterea noastră de înțelegere. Același lucru poartă trei nume diferite după cum trece prin următoarele trei operații distincte: cînd îl vedem, el este adevărat; cînd îl judecăm și îi estimăm valoarea morală, el este bun; în sfîrșit, cînd ne simțim atrași de el, ca înspre o sursă de plăcere contemplativă, el este frumos. După părerea autorului, un obiect nu numai că poate trece prin aceste trei operații distincte, ci, mai mult încă, el nu poate să o sufere pe una dintre ele fără să le sufere și pe celelalte două.

Aceste opinii ale lui Shaftesbury au avut o foarte mare influență în străinătate, mai ales în Germania, fără să constituie totuși opinia generală. Contemporanul său Muralt (*Scrisorile* sale apar în 1725, dar ele provin de la sfîrșitul secolului precedent) combate această teorie. El distinge în sufletul omenesc două facultăți diferite: bunul simț ce servește la cunoașterea binelui și spiritul ce servește la cunoașterea frumosului. Prima facultate este cea principală, cealaltă nu este decît un supliment secundar; prima reprezintă caracterul viril al sufletului, în timp ce a doua nu reprezintă decît caracterul său feminin. Poate exista sublim întemeiat, în exclusivitate, pe bine; binele poate exista fără frumos. Dimpotrivă, frumosul nu poate exista niciodată fără bine, după cum, „frumusețea omului“ nu poate exista fără „sănătate“ [1].

Raporturile între obiectele frumoase și obiectele bune erau departe de a se prezenta într-o formă suficient de clară în ochii oamenilor epocii. Batteux, autorul unui sistem de gîndire caracteristic pentru gustul mediu al oamenilor, servește — după cum știm — ca bun exemplu de confuzie deplină între ideile privitoare la această problemă. Distincțiile pe care el le face pe parcursul

[1] *Op. cit.*, 212—215.

operei sale nu clarifică nicidecum acest subiect. El le expune cu prilejul prezentării ţelurilor pe care le hărăzeşte frumoasei naturi, alese drept obiect de imitaţie pentru artă; „ea trebuie să ne încînte spiritul, oferindu-ne obiecte perfecte în ele înseşi, obiecte ce ne lărgesc şi perfecţionează ideile; acesta este frumosul. Ea trebuie să ne încînte inima dezvăluindu-ne în aceleaşi obiecte aspecte ce ne atrag şi ne sînt dragi, aspecte care ţin de conservarea sau de perfecţionarea fiinţei noastre şi care fac ca propria noastră existenţă să ne pară plăcută; acesta este binele“ [1]. Frumosul este şi aici tratat ca ţinînd de spirit şi ca fiind despărţit de inimă, aşa cum spuneam în capitolul despre gust; ceea ce ne izbeşte aici în chip deosebit este faptul că binele, mai mult decît frumosul, ne face „să simţim propria noastră existenţă ca fiind plăcută“.

Astfel secolul al XVIII-lea a proclamat mult mai bine identitatea dintre obiectele frumoase şi obiectele bune, pe care n-a ştiut să le separe prin analiză. Însuşi Rousseau va spune în *Noua Eloiză* următoarele: „Am crezut totdeauna că binele nu este decît frumosul pus în acţiune, că unul ţine nelimitat de celălalt şi că amîndouă au o sursă comună în natura bine ordonată. Din această idee rezultă că gustul se perfecţionează prin aceleaşi mijloace ca şi înţelepciunea şi că un suflet sensibil la farmecele virtuţii trebuie să fie sensibil în aceeaşi măsură la toate celelalte feluri de frumuseţe“.

Regăsim aici opiniile educative ale lui Shaftesbury, care vedea în frumos cea mai bună şcoală pentru dezvoltarea armonioasă, deci morală, a sufletului. Home va vedea şi el în problemele estetice cea mai bună şcoală socială pentru tineret [2]. Identitatea dintre frumos şi bine proclamată

[1] *Op. cit.*, pp. 89—90. Rousseau mai spune şi că: „...dacă adevărata bucurie a sufletului constă în contemplarea frumosului, cum ar putea un om rău să-l iubească la altul fără să fie nevoit să se urască pe sine însuşi?”

[2] *Elements of Criticism*, *ed. cit.*, vol. 1, *Introducere*, pp. 13—14.

Scanned with OKEN Scanner

de Shaftesbury se întîlnește astfel cu concepția preromantică a „sufletului frumos" sau a „sufletului sensibil" și se regăsește pînă și în frumosul studiu al lui Schiller despre „*Educația estetică*".

Această contopire dintre bine și frumos nu contribuia nicidecum la aprofundarea cunoașterii caracteristicilor speciale ale frumosului [1]. Într-un pasaj binecunoscut din *Dicționarul filozofic*, Voltaire își proclama lipsa sa totală de interes față de această problemă. „Întrebați un broscoi rîios ce-i aceea frumusețe, marele frumos, το καλον ? Vă va răspunde că este femela sa, cu ochii ei mari și rotunzi, ieșind dintr-un cap mic, cu botu-i lat și teșit, cu pîntecele galben, cu spatele cafeniu. Să-l întrebăm pe-un negru din Guineea; frumosul înseamnă pentru el o piele neagră, uleioasă, niște ochi înfundați în cap, un nas lătăreț. Întrebați-l pe diavol; vă va spune că frumosul este reprezentat de-o pereche de coarne, de patru gheare și de o coadă. Consultați-i, în sfîrșit, pe filozofi; ei vă vor răspunde prin tot felul de vorbe încîlcite; ei au nevoie de ceva conform arhetipului frumosului, în esență, το καλον ?"[2]

În ceea ce îl privește pe Batteux, mulțumit de elucubrațiile pe care le citam adineaori, el nu vedea lacune în modul în care înțelegea natura frumosului. „Mi se pare că e inutil să mă antrenez aici într-o discuție mai amplă asupra naturii frumosului și binelui", precizează el, vorbind despre teoriile pe care le considera ca fiind cele mai juste: „să arăt că frumusețea constă în raporturile dintre mijloace și scopul lor: că frumos este acel corp ale cărui membre au o configurație potrivită pentru a executa cu ușurință toate mișcările care îi sînt proprii și că grația acestor mișcări constă

[1] Pomenim de *Essai sur le beau* al părintelui André într-o simplă notă și acest lucru reprezintă din partea noastră aproape o manifestație. Aderăm din plin la opinia domnului Mustoxidi ce este de neclintit pentru noi: „...ne întrebăm, «pentru a nu spune nimic mai tăios», de ce părintele André și-a intitulat cartea *Essai sur le beau* și nu *Traité de morale et de logique* (*op. cit.*, p. 38).

[2] Art. *Beau*.

Scanned with OKEN Scanner

în ușurința legată de precizia lor [1]. Găsim aici definiția pe care o semnalam la Crousaz; frumosul este totuși și aici confundat cu binele, și, încă și mai mult, cu grația.

Frumosul considerat ca o potrivire cu scopurile firești ale obiectului se regăsește frecvent în Anglia. Shaftesbury ne spune că „veridicitatea sau frumusețea fiecărei figuri sau statui se măsoară după perfecțiunea naturii în justa adaptare a fiecărui mădular și în potrivirea cu activitatea, puterea, iscusința, viața și vigoarea specifică speciei" [2] căreia îi aparține și nu uită să sublinieze că această observație se referă la „the imitative or designing arts". Jonathan Richardson (*The theory of painting*, 1719) este de aceeași părere, dar adaugă, în special pentru figurile omenești, o condiție oarecum vagă și neliniștitoare: „figurile nu trebuie să se mulțumească a face numai ceea ce le este propriu — și aceasta în felul în care le este cel mai comod, — , ci ele trebuie să acționeze ca niște ființe înzestrate cu cea mai rafinată judecată și cu cea mai bună educație" [3].

Hutcheson, ale cărui teorii despre bunul gust ne sînt cunoscute, nu se ocupă decît foarte puțin de analiza frumosului ca atare. După părerea sa, frumusețea poate fi împărțită în două categorii, frumusețea absolută și frumusețea relativă. După cum bănuim, nu putem, după el, să exagerăm influența frumuseții absolute: „cînd ne folosim de termenii de frumusețe absolută sau originală, nu pretindem prin aceasta nicidecum că ar exista în obiect vreo calitate care să-l facă frumos prin

---

[1] *Op. cit.*, p. 90.

[2] "Even in the imitative or designing arts...the truth or beauty of every figure statue is measur'd from the perfection of nature, in her just adaptation of every limb and proportion to the activity, strength, dexterity, life and vigor of the particular species or animal design'd" (*Charact.*, vol. 3, p. 180).

[3] "The figures must not only do what is proper, and in the most commodius manner, but as people of the best sens and breeding (their character, being considered) whould, or should perform such actions". (ed. 1792, p. 80).

Scanned with OKEN Scanner

sine însuși, fără nici o legătură cu spiritul care îl vede". Această frumusețe absolută sau originară nu semnifică decît originalul frumuseții relative care este prin definiție imitarea a ceva original [1]. Aici nu ne poate interesa decît frumusețea originară; or, să nu ne așteptăm la o discuție originală și detailată asupra caracteristicilor acestei frumuseți; ar însemna să ne pregătim o deziluzie. Problema este prezentată la Hutcheson într-un mod foarte frust; el acceptă definiția tradițională a uniformității îmbinate cu varietatea, „în așa fel încît acolo unde uniformitatea corpurilor este aceeași, frumusețea este proporțională cu varietatea și invers [2].

El consideră unirea uniformității și a varietății ca formînd o pereche de idei indisolubil legate cu aceea a sentimentului interior: „sentimentul interior este facultatea pasivă de a percepe ideea de frumos la vederea obiectelor în care uniformitatea se află îmbinată cu varietatea"[3]. Să nu ne închipuim nici că exemplele date sînt mult mai explicite. Exemplele-model sînt furnizate de geometrie: teoremele și figurile geometrice jucau un mare rol și la Crousaz. Hutcheson aplică aceste principii despre frumos în domeniul astronomiei, la mișcarea planetelor etc.; oare, făcînd acest lucru, autorul se gîndea la *Pluralitatea lumilor* a lui Fontenelle? Întreaga frumusețe a pămîntului se desfășoară și ea între niște limite geometric discernabile; ea este frumoasă pentru că e variată, datorită diferitelor grade de luminare și de umbrire pe care le produc munții, văile, colinele și cîmpiile, după cum sînt înclinate spre soare" [4]. Să adăugăm regularitatea mineralelor, și vom înțelege frumusețea originară a universului, la care se referă Hutcheson, frumusețe ce implică tot felul de forme geometrice, de la cea eliptică pînă la cele ale cristalelor.

---

[1] *Op. cit.*, vol. 2, pp. 72—73.
[2] *Ibidem*, pp. 32—33.
[3] *Op. cit.*, pp. 152—153.
[4] *Ibidem*, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, analiza noțiunii de frumos nu era prea avansată pînă în a doua jumătate a secolului. Ea își găsește reprezentanți cu adevărat demni de luat în seamă numai o dată cu apariția lucrărilor lui Burke și Gerard.

Burke se deosebește fundamental de majoritatea scriitorilor ce se ocupau pînă atunci de problema frumosului chiar și prin felul de a-l concepe. El face parte dintre gînditorii care, neconstruind un cod, propun totuși un sistem metodic de remarci și observații. Lucrarea lui Burke conține o cantitate excepțională de constatări făcute cu ajutorul unei metode devenită într-o oarecare măsură științifică; ea nu cuprinde numai aprecieri, ci și constatări metodice asupra elementelor frumosului. Acest lucru îl deosebește pe Burke de eseiștii puri, de felul lui Shaftesbury sau Addison, a cărui lucrare *Papers on the Pleasure of Imagination* [1] are o valoare mai mică, e mai puțin semnificativă.

Lucrarea lui Burke poartă pecetea adîncă a unei gîndiri care nu caută să decreteze ce ar trebui să însemne frumosul, ci încearcă să definească noțiunea de frumos și care sînt motivele pentru care un lucru este frumos. Aceste cercetări științifice îi sînt dragi autorului: el ține mult să le aprofundeze. Este clar că nu regulile ar putea să înlocuiască observația științifică; regulile sînt concepute a fi eterne, pe cînd știința trebuie să se reînnoiască mereu: „Nimic nu contribuie mai mult la decăderea științei decît faptul de a i se impune o opreliște. Apele ei, înainte de a-și putea exercita virtuțile, vor să fie puse în mișcare“ [2].

Burke definește noțiunea de *beauty* după cum urmează: „Prin frumusețe înțeleg calitatea, sau

---

[1] *Spectator*, Nr. 411 ss.

[2] “nothing tends more to the corruption of science, than to suffer it to stagnate. These waters must be troubled before they can exert their virtues” (p. 116).

calităţile prin care un corp stîrneşte dragostea sau o pasiune asemănătoare cu dragostea“ [1]. Această dragoste, prezentîndu-se în ochii autorului ca un sentiment lipsit de ceea ce ar putea impresiona prea mult, este departe de a fi „puternic precum moartea“ şi adînc precum abisurile unei iubiri puternice; autorul este aici un fiu fidel al secolului său.

Burke începe prin a critica diferitele teorii ce-şi propun să explice noţiunea de frumos; această critică ne va servi să trecem în revistă opiniile celor din secolul său asupra noţiunii de frumos. Autorul consideră ca fiind cea mai răspîndită teoria ce concepe frumosul ca fiind dependent de proporţie, teorie pe care am semnalat-o ca aderentă la orice încercare de a reduce frumosul la regularitate; o vom întîlni atît la Crousaz cît şi la Hutcheson. Burke se întreabă dacă, în general frumosul poate fi pus în legătură cu proporţia. Aceasta din urmă nu este pentru el decît un lucru ţinînd de înţelegere *(understanding)*, în timp ce frumosul, după părerea sa, este în chip esenţial despărţit de orice proces de judecată. Adepţii teoriei proporţiei ca principiu al frumosului ar putea să replice că nu văd de ce n-am putea-o cuprinde prin instinct, fără mijlocirea raţiunii.

Dimpotrivă, Burke se inspiră pentru o a doua obiecţie din realitate şi experienţă şi ajunge, în felul acesta, la rezultate mai satisfăcătoare. El ne propune să ne îndreptăm atenţia spre flori ale căror petale şi frunze se aliniază respectînd nişte proporţii ca, de pildă, trandafirii; cu toate acestea, este de ajuns să privim trandafirul dintr-o parte pentru ca această proporţie să se piardă şi pentru ca ordinea în care sînt aşezate frunzele să se strice, fără însă ca frumuseţea florii să se micşoreze. De asemenea, ştim din experienţă că trandafirul este cel mai frumos atunci cînd floarea nu este încă pe deplin deschisă, atunci cînd bobocul

---

[1] “By beauty I mean that quality, or those qualities in bodies, by which they cause love, or some passion similar to it” (pp. 155—156).

Scanned with OKEN Scanner

neagă orice proporție, „și acesta nu este singurul exemplu, adaugă autorul, pentru felul cum metoda și exactitatea ce reprezintă sufletul proporției sînt mai curînd dăunătoare decît favorabile frumuseții“ [1].

Această observație ne predispune la înțelegerea imparțială a frumosului așa cum îl concepe autorul. Nu știm încă dacă el ne va propune un criteriu suficient pentru a-l defini, dar știm de pe acum că este înzestrat cu un simț subtil și delicat, sensibil la frumos, și ne dăm seama că nu va uita nici o manifestare, oricît de neînsemnată a acestuia. Admițînd că în artă proporția poate să aducă prejudicii, Burke dă dovadă de o uluitoare originalitate în gîndire, pentru că el se opune întregii sale epoci care, căutînd piatra filozofală a frumosului, n-a știut s-o găsească decît în acordul părților, în proporția dintre ele și întreg etc.

Opinia ce propune proporțiile corpului omenesc în orice fel de frumos vizibil, în pictură, sculptură, arhitectură sau în arta aranjării grădinilor, nu este decît o ramificație a teoriei proporției în general; Burke vede aici o tendință nesănătoasă spre antropomorfism și luptă împotriva acestuia, acuzîndu-și adversarii de profanare a naturii. El este convins că adepții regulilor proporției nu le-au găsit în natură, ci că și-au transferat ideile lor artificiale *(artificial ideas)* în domeniile naturii. Ei fug de adevărata natură pentru a se refugia în simplitatea și comoditatea liniilor și unghiurilor arhitectonice pe care le-au născocit ei înșiși. Pricina acestui fapt rezidă în aceea că specia umană se caracterizează printr-o nefericită tendință de a face din părerile sale și din propriile sale opere măsura oricărui lucru existent“ [2]. Burke consideră că un exemplu frapant îl constituie grădinile din

---

[1] “and this is not the only instance, wherein method and exactness, the soul of proportion are found rather prejudicial than serviceable to the cause of beauty” (p. 160).

[2] “there is in mankind an unfortunate propensity to make themselves their views and their works, the measure of excellence in every thing whatsoever.”

Scanned with OKEN Scanner

care oamenii au izgonit natura, aranjîndu-le sub formă de piramide, obeliscuri, triunghiuri şi „alte figuri geometrice exacte şi simetrice"; totuşi aceleaşi grădini n-au întîrziat să reacţioneze. „Natura, cel puţin, s-a eliberat de disciplina şi opreliştile impuse de ei; şi grădinile noastre arată că începem să simţim că ideile matematice nu reprezintă nicidecum adevărata măsură a frumosului"[1]. Această ultimă frază combate, o dată pentru totdeauna, tentativele ce caută să deducă frumosul din adevărurile şi teoremele matematice, aşa cum încerca Crousaz, şi atîţia alţii după el. Singurul merit pe care Burke îl recunoaşte proporţiei este acela că ea poate ajunge să nu aducă prejudicii frumosului; dar, chiar şi în acest caz, ea nu este sursa frumosului.

Oare frumosul ar putea fi explicat prin convenţie şi obicei? Nu, pentru că adeseori el ţine de noutate şi raritate.

Oare frumosul depinde de potrivirea lui cu scopul, aşa cum am auzit spunîndu-se atît de des? Nu, răspunde Burke, căci atunci, pentru a percepe frumosul, ar trebui să cunoaştem acest scop, şi noi ştim din experienţă că frumosul ne bucură fără să cunoaştem acest scop.

În sfîrşit, oare frumosul constă din perfecţiunea morală? Răspunsul pare să fie îndreptat împotriva oricărei teorii izvorîtă din cea a lui Shaftesbury. Nu, nici din aceasta, şi autorul, revenind asupra argumentului din *Characteristics*, face observaţia că o femeie aflată foarte departe de perfecţiune din punct de vedere moral poate fi, totuşi, foarte frumoasă. Burke merge pînă la a pune, într-un anume sens, problema prejudiciului adus de perfecţiunea morală, aşa cum făcuse mai înainte în ceea ce priveşte proporţia. Bazîndu-şi ideea despre frumos pe iubire el o defineşte pe prima ţinînd seamă de cea de-a doua. Judecîndu-şi aproapele cu

---

[1] "But nature has at least escaped from their discipline, and their fetters; and our gardens, if nothing else, declare, we begin to feel that mathematical ideas are not true measure of beauty".

Scanned with OKEN Scanner

perspicacitatea unui om de stat, el condamnă ideea proporţiei morale, aşa cum făcuse şi cu cea a proporţiei fizice. Credeţi că sînteţi iubit pentru că sînteţi perfect? Sînt de acord să venerăm virtutea perfectă, dar să dăm iubirii, *love*, ceea ce i se datorează. Niciodată un om nu a fost iubit pentru calităţi sublime ca bravura, simţul dreptăţii sau înţelepciunea. „Calităţile ce ne cuceresc inimile şi care impresionează facultatea noastră de a iubi sînt virtuţile mai blînde, precum un caracter blajin, compasiunea, amabilitatea şi generozitatea, cu toate că acestea sînt, cu siguranţă, de o importanţă mai puţin imediată pentru societate şi mai puţin măreţe decît celelalte. Dar tocmai de aceea ele sînt atît de demne de a fi iubite. Indivizii ce pătrund cel mai adînc în inima celor mai multe persoane, cei ce sînt aleşi drept tovarăşi pentru orele cele mai plăcute şi drept consolatori pentru tot felul de griji şi necazuri, nu sînt niciodată nişte oameni plini de calităţi strălucitoare şi de virtuţi severe. Privirile noastre se odihnesc mai bine pe blînda verdeaţă a sufletului decît pe obiectele strălucitoare care le „obosesc“ [1]. Fiind străină de noţiunea de *love*, perfecţiunea morală nu poate să definească frumosul.

Fără să răspundă teoriilor combătute, printr-o nouă teorie, Burke procedează la analiza caracteristicilor pe care trebuie să le întrunească frumosul. Începe prin a-l delimita faţă de sublim; în acest fel, elimină orice obiect mare şi îl rezervă doar obiectelor mici; Burke consideră că dovada conclude tă a necesităţii acestei delimitări este

---

[1] “Those which engage our hearts, which impress us with a sense of loveliness, are the softer virtues, easiness of temper, compassion, kindness and liberality, though certainly those later are of less immediate and momentous concern to society, and of less dignity. But it is for that reason that they are so amiable... Those persons who creep into the hearts of most people, who are chosen as the companions of their softer hours and their reliefs from care and anxiety, are never persons of shining qualities nor strong virtues. It is rather, the soft green of the soul, on which werest our eyes that are fatigued with beholding more glaring objects” (pp. 177—178).

Scanned with OKEN Scanner

faptul că oamenii, pentru a denumi obiectele iubite, se folosesc de diminutive. Transferînd obiectele mari în categoria sublimului, Burke pare a dori să ridice o barieră de netrecut între frumos și sublim: „Există o mare diferență între admirație și iubire. Sublimul, care o pricinuiește pe prima, rezidă întotdeauna în lucrurile mari și impunătoare; dragostea, dimpotrivă, se îndreaptă spre lucrurile mici și plăcute. Recunoaștem meritele celor pe care îi admirăm, dar îi iubim pe cei care ne admiră; în primul caz sîntem forțați, în cel de-al doilea caz sîntem aduși în situația de a ceda (We submit to what we admire, but we love what submits to us; in one case we are forced, in the other we are flattered into compliance). Într-un cuvînt, noțiunile de frumos și de sublim se bazează pe fundamente atît de deosebite, încît e greu, ba chiar aproape imposibil, să ne gîndim să le conciliem într-unul și același subiect, fără a micșora considerabil efectul uneia sau al celeilalte“[1].

Se pare că, pentru a înțelege bine deosebirea pe care Burke o face între *beautiful* și *sublime*, trebuie să traducem primul cuvînt mai curînd prin *drăguț* decît prin *frumos*. Termenul de *drăguț* ni se va impune nu o singură dată în cursul analizei noastre asupra primei părți a lucrării lui Burke.

În al doilea rînd, Burke admite ca o caracteristică absolută a frumosului gingășia și eleganța *(smoothness)*; nu ne putem imagina că vreun lucru ar putea fi frumos fără să aibă această calitate. Autorul citează drept exemple frunzele, florile, dealurile ușor înclinate, rîurile undulnd lin, penajul păsărilor și pielea netedă a unor feme,

[1] “There is a wide difference between admiration and love. The sublime which is the cause of the former, always dwells on great objects and terrible; the later on small ones and pleasing. We submit etc...In short, the ideas of the sublime and the beautiful stand of foundation so different, that it is hard, I had almost said impossible to think of reconciling them in the same subject without considerably lessening the effect of the one or other upon the passion” (p. 271).

Scanned with OKEN Scanner

„căci, de fapt, orice rugozitate, orice proeminență neașteaptată, orice unghi ascuțit este, în cel mai înalt grad, potrivnic acestei idei“[1]. Linia trupului unui porumbel sau al unei femei este mereu schimbătoare, dar niciodată plină de ascuțimi; Burke pare a se gîndi aici la linia frumuseții inventată de pictorul Hogarth cu cîțiva ani mai înainte.

Acesta [2], vorbind despre frumosul plastic, a înțeles și a semnalat și el lipsurile teoriei lui „un nu știu ce“ și celei a proporției. El admitea principiul de a combina varietatea cu unitatea; l-a concretizat, văzîndu-l imanent în ceea ce el a denumit liniile frumuseții și a grației, adică linia unduitoare și serpentina, amîndouă doar ușor variate. Își întemeia această opinie pe exigența ochiului, pe care orice dezordine și orice unghi ascuțit îl obosește, dar căruia, ca fiecărui alt organ, îi place să se exerseze, evitînd deci monotonia [3]. El regăsea aceste linii frumoase în multe detalii ale naturii, ce este superioară artei din acest punct de vedere, ca și din atîtea altele; astfel, după Hogarth, o femeie vie înfățișează mult mai bine liniile de frumusețe și de grație chiar și decît o capodoperă antică [4]. Burke, adoptînd această opinie drept a sa și admițînd necesitatea lipsei oricărei ascuțimi și asperități dintr-un obiect frumos, citează exemple luate din natură, ce, în același timp, pot servi ca dovezi în sprijinul dreptului nostru de a traduce cuvîntul *beauty*, folosit de el, prin cuvîntul *drăguț*: „O înfățișare robustă și puternică nu este de loc favorabilă frumuseții; o aparență de delicatețe și chiar de fragilitate îi este aproape esențială.... Nu considerăm drept frumos nici stejarul, nici frasinul, nici ulmul și nici unul din arborii pădurii; ei sînt impunători și majestuoși și ne inspiră un fel de respect. Citățm

---

[1] “For indeed, any ruggedness, any sudden projection, any sharp angle, is in the highest degree contrary to that idea” (pp. 181—182).

[2] *The Analysis of Beauty Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*, 1753.

[3] Ed. 1772, p. 15.

[4] *Ibidem*, p. 66.

drept frumuseți vegetale, delicatul mirt, portocalul, migdalul, iasomia, vița de vie“ [1].

Culoarea va prezenta caractere analoage cu acelea ale liniei. Deci care sînt culorile ce aparțin frumosului și care culori trebuie date la o parte? Culorile obiectelor frumoase nu pot fi nici întunecate și nici terne *(dusky or muddy)*; ele trebuie să fie clare și luminoase *(clean and fair)*. Apoi ele nu trebuie să fie violente; culorile plăcute la vedere sînt întotdeauna cele mai estompate: un verde deschis, un albastru suav, un alb delicat *(weak white)*, rozul mai curînd decît roșul și violetul. În sfîrșit, dacă culorile sînt puternice și vii, ele trebuie să fie variate; obiectul va avea o culoare generală mai puțin tare; florile arată că, în acest caz, puterea fiecărei culori este neutralizată de către celelalte [2].

În ceea ce privește auzul, Burke mărturisește că el nu se consideră sensibil la muzică. Nu vorbește decît de muzica suavă și delicată, lucru firesc pentru categoria de frumos de care se ocupă. Este interesant de remarcat că Burke nu vede nici un fel de legătură între muzică și veselie. El citează versul lui Shakespeare:

„I ne'er am merry, when I hear sweet music“.

și extinde această impresie asupra întregului domeniu al frumosului: „pasiunea stîrnită de frumos este în realitate mai apropiată de un fel de melancolie decît de veselie și de bucurie“ [3].

---

[1] Burke, *op. cit.*, p. 184: “An air of robustness, and strength is very prejudicial to beauty. An appearance of delicacy and even of fragility, is almost essential to it... It is not the oak, the ash, or the elm, or any of the robust trees of the forest, which we consider as beautiful; they are awful and majestic; they inspire a sort of reverence. It is the delicate myrtle, it is the orange, it is the almond, it is the jasmine, it is the vine which we look on as vegetable beauties”.

[2] *Op. cit.*, p. 185.

[3] “The passion excited by beauty is in fact nearer to a species of melancholy, than to jollity and mirth“ *(ibidem*, pp. 192—193).

Scanned with OKEN Scanner

Frumosul perceput prin simțul pipăitului are caracteristici asemănătoare frumosului vizual; și în acest caz frumusețea este dată de moliciunea și delicatețea liniei, variind la nesfîrșit, în așa fel încît degetul să nu întîlnească nici o asperitate sau scobitură prea bruscă. După Burke, între vedere și pipăit există o asemenea potrivire de impresii încît, dacă e adevărat că orbii simt culorile, ei trebuie să se asemene în păreri cu cei ce văd, concluzie la care Diderot n-ar avea nimic de adăugat [1].

După cum vedem, pentru Burke frumosul este eminamente vizual; vorbește atît de puțin despre estetica auzului, desigur, pentru că nu prea era înzestrat cu simț muzical. Vederea și auzul se întîlnesc adeseori în caracteristicile celor două simțuri estetice prin excelență. Crousaz, chiar la începutul secolului, făcea observația că oamenii folosesc epitetul de „frumos" cînd e vorba de impresiile vizuale și auditive, în timp ce denumesc „bune" impresiile legate de celelalte simțuri; că spunem o priveliște sau o simfonie frumoasă, dar că spunem un gust bun, un miros bun, o masă bună. Crousaz dădea și explicația acestui lucru: „Cînd vedem culori și forme etc., cînd auzim sunete, sufletul nostru parcă iese, ca să spunem astfel, afară din el însuși; pare că se duce să caute respectivele obiecte, că vrea să se unească cu ele, că se îndreaptă sau se întinde înspre locul unde se află culorile și se formează sunetele. El le simte mai puțin în interiorul ființei sale și mai mult în afara sa. Așa se explică faptul că opinia conform căreia omul vede datorită nu știu cărei emanații ce, plecînd din ochi, trece pe deasupra obiectelor, este una dintre cele mai vechi. Acest lucru nu se întîmplă cînd e vorba de celelalte simțuri. Dar oamenii atribuie destul de frecvent obiectelor din afară un anume ceva foarte asemănător cu sentimentele cărora ele le dau naștere; ei își dau totuși seama că frigul, căldura, gusturile sînt parcă în ei, căci le simt acționînd asupra organelor lor;

[1] *Ibidem*, pp. 190—191.

Scanned with OKEN Scanner

ei consideră că din obiecte pleacă ceva ce vine să ne impresioneze." Crousaz continuă această observaţie cu exemple deplorabile: el ne spune despre partituri că sînt frumoase atîta timp cît produc o frumoasă impresie fiind tipărite pe hîrtie frumoasă, dar că sînt bune atunci cînd conţin muzică bună. Observaţia ce acordă o situaţie privilegiată celor două simţuri, vederea şi auzul, prin aceea că impresiile pe care ele le produc ne scot în afara noastră a trecut în opera *Eseuri* a abatelui Trublet [1].

Admiţînd, în chip tacit, situaţia privilegiată a simţului vederii, Burke acordă tuturor celor cinci simţuri un interes foarte modern, considerîndu-le ca pe un întreg unitar şi un sistem: „Între toate senzaţiile noastre există o înlănţuire; toate nu sînt decît diferite feluri de impresii menite să fie excitate de diferite feluri de obiecte, dar toate tre-

---

[1] Vol. 3, pp. 217—218 (ed. 1, 1754). Găsim aici atît constatarea lui Crousaz cît şi concluzia sa:„Se spune că o tocană este bună şi că o muzică este frumoasă. Epitetul *frumos* se foloseşte în legătură cu tot ceea ce place, atunci cînd sentimentul de plăcere, deşi receptat de un organ al trupului, se află chiar în suflet şi nu în acest organ. De exemplu, deşi plăcerea muzicii ne vine prin intermediul organului auzului, iar cea a picturii prin intermediul vederii, acestea nu sînt nişte plăceri ale urechilor sau ale ochilor, în acelaşi sens în care plăcerea de a mînca sau de a bea este o plăcere a organului gustului. Trublet adaugă o remarcă ce orientează impresiile vizuale şi artistice în ansamblul fenomenelor noastre interioare. „Dintre cele cinci simţuri ale noastre există trei prin intermediul cărora simţim plăcere sau neplăcere, legate numai de ele. Celelalte două simţuri sînt, ca să spunem astfel, mai puţin corporale; prin ele ne parvin, senzaţii ce se situează între cele pur corporale şi cele pur spirituale". — Găsim păreri foarte asemănătoare în cartea *Elements of Criticism* a lui Home (1762). Impresiile receptate de simţul vederii şi al auzului sînt mai nobile decît toate celelalte, dat fiind că ele nu sînt localizate în noi înşine, aşa cum sînt mirosul, gustul sau pipăitul. Ele au, ca şi la Trublet, o poezie intermediară: „cum sînt delicate şi dau viaţă sufletului fără vehemenţă, ele rămîn la fel de depărtate atît de violenţa pasiunilor cît şi de neputinţa lipsei de sensibilitate" (p. 3). — Să ne amintim că Home nu acorda decît impresiilor vizuale adevărata bucurie originară a frumosului.

Scanned with OKEN Scanner

buie să fie produse în același fel“[1]. Amploarea acestui punct de vedere al autorului nu ne va apărea în toată importanța sa decît atunci cînd vom ajunge să vorbim despre analiza pe care el a consacrat-o sublimului.

Burke înțelege foarte bine că natura termenului de *beauty* nu se deosebește la el prea mult de cel de *grâce*; ca să obținem această nouă idee, nu trebuie decît să adăugăm o trăsătură, aceea de mișcare: „Grația, ne spune el, este o idee ce nu se deosebește mult de aceea de frumusețe; ele au, amîndouă, aproape aceleași calități. Grație *(gracefulness)* ține de atitudine *(posture)* și de mișcare *(motion)*. În aceste două situații, pentru a dobîndi grația, trebuie să eviți orice aparență de dificultate; este necesară o ușoară înclinare a trupului, o alcătuire a diferitelor părți care să le permită să nu se stinghereaască între ele și să nu fie despărțite unele de altele prin unghiuri ascuțite și brusce. Magia grației și tot farmecul cuprins în acel „nu știu ce“, așa cum orice observator al lui Venus de Medici sau al lui Antinous va înțelege cu ușurință“ [2], constă tocmai în această dezinvoltură, în această rotunjire a liniilor, în această delicatețe de atitudine și de mișcare. Dezinvoltura și agilitatea se potrivesc de minune cu ideea pe care Burke o are despre frumusețe. Diderot, care în prima fază a gîndirii sale se afla pe același teren, nu stătea la îndoială — într-o notă la tra-

---

[1] “There is a chain in all our sensations, they are all but different sorts of feeling calculated to be affected by various sorts of objects, but all to be affected after the same manner” *(op. cit.*, p. 190).

[2] “Gracefulness is an idea not very different from beauty; it consists in much the same things, gracefulness is an idea belonging to posture and motion. In both these, to be graceful, it is requisite that there be no appearance of difficulty; there is required a small inflection of the body; and a composure of the parts in such a manner as not to incumber each other, not to appear divided by sharp and sudden angles. In this ease, this roundness, this delicacy of attitude and motion, it is that all the magic of grace consits, and what is called its 'je ne sais quoi'; as will be obvious to any observer” (*op .cit.*, pp. 188—189).

Scanned with OKEN Scanner

ducerea cărții *Inquiry* de Shaftesbury — să admită că această dezinvoltură și foarte mare ușurință în mișcări ar constitui principiul frumosului în general și, în această privință, era întru totul de acord cu autorul pe care îl traducea. Înclinarea corpului, adăugată de Burke la definiție, îl îndreaptă pe nesimțite spre grație, considerată ca fiind „frumusețe în mișcare", expresie ce era foarte la modă, fără să fie totuși absolut nouă.

Pentru a trece de la *drăguț* la *frumos*, de la *beautiful* la *sublime*, este necesar să umplem, în puține cuvinte, o lacună de care par a suferi opiniile lui Burke, așa cum le expunem aici. Pînă acum n-am vorbit decît despre frumusețea exterioară, vizibilă și plastică, căreia îi este consacrată întreaga lucrare a autorului. El nu uită totuși frumosul interior, riguros și în chip firesc legat de frumosul exterior.

Trupul influențează sufletul și sufletul influențează trupul. Va fi de ajuns să vezi indiciile exterioare; un paralelism între cele două lumi este, în chip firesc, necesar. Transpusă în domeniul frumosului, problema se va prezenta astfel: „pentru a alcătui o frumusețe omenească deplină și pentru a-i da întreaga putere, obrazul trebuie să reflecte calitățile gingașe și plăcute ce corespund blîndeții, moderației și delicateței formei exterioare"[1].

Analiza sublimului este partea cea mai însemnată a lucrării lui Burke. Ea este strălucit condusă și ajunge la rezultate interesante: autorul a aruncat jerbe de lumină asupra unor probleme ignorate sau depreciate de către contemporanii săi.

Burke, care-l cunoaște pe Hutcheson și care aproape că dorește a continua drumul indicat de el (remarcați concordanța titlurilor tratatelor lor), l-a avut într-un anume sens predecesor în ceea ce privește analiza noțiunii de sublim; spunem că într-un anume sens, dat fiind că ne dăm bine

[1] "to form a finished human beauty, and to give it its full influence, the face must be expressive of such gentle and amiable qualities, as correspond with the softness, smoothness, and delicacy of the outward form" (p. 186).

Scanned with OKEN Scanner

seama de diferențele fundamentale dintre opiniile lor. Hutcheson, remarcînd că multe fenomene ce plac oamenilor nu participă de loc la ideea sa despre frumos, a socotit că e cazul, ne amintim de acest lucru, să explice această divergență prin principiul de asociere. Datorită ei simțim o plăcere și o emoție în prezența unor obiecte lipsite de uniformitate și de varietate. Hutcheson, neîncrezător, se îndoiește mai curînd de frumusețea obiectului decît de propriul său sistem. El explică emoția noastră în asemenea cazuri prin întîlnirea în sufletul nostru a respectivului obiect cu vreo altă reminiscență emoționantă. Exemple de acest fel sînt frecvente și se întîlnesc, nu o dată, cu ceea ce convenim astăzi a denumi „frumos"; totuși autorul le lipsește de orice valoare estetică și încearcă să le deprecieze, apropiindu-le de amintiri și de alte sentimente cu totul heterogene. „Frumusețea arborilor, răcoarea umbrei pe care ei o aruncă, ușurința cu care te poți ascunde în mijlocul lor, locul obișnuit unde se retrag cei ce iubesc singurătatea, mai ales călugării, melancolicii și îndrăgostiții ... toate acestea au dat noțiunea de codru și de pădure... Întunecimea acestor locuri a părut preoților păgînismului atît de potrivită pentru a-și ascunde înșelătoriile, încît ei au făcut din ele teatrul scenelor pe care le considerau bune să amăgească poporul; așa se explică faptul că ideea pe care o avem despre ele ni se înfățișează întotdeauna legată de cea de divinitate. Ideile pe care le avem despre bisericile noastre sînt asemănătoare, pentru că ele sînt veșnic destinate unor practici religioase. Întunecimea ce stăpînește în edificiile gotice și căreia Milton *(Il pensieroso)* îi dă epitetul de religioasă este și ea asociată cu o idee străină"[1]. Din asocierea acestor locuri și obiecte cu senzațiile și sentimentele rezultînd din iubire sau religie, rezultă, la rîndu-i, un sentiment de plăcere sau de neplăcere pe care ne-am obișnuit să-l numim frumusețe sau urîțenie, deși această

[1] *Op. cit.*, pp. 153—156.

Scanned with OKEN Scanner

„nemulţumire sau acest dezgust“ sînt cu totul distincte de ideile pe care le avem despre frumuseţe“ şi nu au „nimic comun cu ele“. Tot astfel se mai întîmplă şi ca asocierea să trezească în noi plăcere în faţa unor obiecte cu totul neplăcute; un chip urît poate să ne placă după ce am cunoscut calităţile sufleteşti ale persoanei căreia îi aparţine. Natura este plină de astfel de exemple: „cele mai multe lucruri care ne înspăimîntă la prima vedere, pot deveni, după ce experienţa sau raţiunea ne-au eliberat de teamă, un prilej de plăcere, aşa cum se întîmplă cu animalele veninoase, cu o furtună, cu o prăpastie sau o vale întunecată“[1]. Şi aici, Hutcheson, întîlnind în calea-i fenomenele naturii sălbatice şi violente, şi plăcerea neîndoielnică pe care ele o pricinuiesc nu ştie să-i explice cauza decît recurgînd la curiozitatea noastră sau la mulţumirea resimţită datorită lipsei primejdiei la care ne aşteptăm. În toate aceste cazuri, el nu vede nimic care să-i îngăduie să se pronunţe pentru un sentiment şi un fenomen estetic.

Burke, admiţînd o facultate şi o plăcere estetică acolo unde Hutcheson nu vedea decît o înclinare spre asociere, consacră obiectelor sublime o cu totul altă atenţie.

Sublimul, în chip firesc, se va opune frumosului. Măreţia este prima caracteristică a sublimului, după cum micimea era prima caracteristică a drăgălăşeniei; cu toate acestea, un obiect foarte mic, ca şi orice obiect perceptibil numai cu ajutorul imaginaţiei, ne îndreaptă spre ideea de sublim, la fel ca şi obiectele foarte mari. Mărimea ne impresionează diferit, după felul dimensiunii: lungimea ne impresionează cel mai puţin, înălţimea mai mult, iar adîncimea în cel mai înalt grad (un turn înalt, o prăpastie vertiginoasă). O înălţime perpendiculară ne impresionează de altfel mai mult decît o înălţime înclinată.

Să adăugăm şi rolul iluziei. Burke observă că simţurile noastre, excitate mult timp într-o direcţie, lucrează în această direcţie şi după încetarea

[1] *Ibidem*, p. 138.

excitației exterioare. Cînd ne învîrtim un timp pe loc, chiar și după ce ne-am așezat, continuăm să vedem cum camera sa învîrtește; un zgomot sau un sunet prelungit ne răsună în urechi și după încetarea cauzei; este de ajuns să apropiem de ochi un băț și să-l îndreptăm apoi spre cer, pentru a-l vedea mult prelungit. Or, monotonia și acțiunea prelungită a unei aceleiași impresii ne conduc spre impresia de infinit, ce are o mare importanță pentru sublim: „infinitul tinde să ne umple sufletul cu acea delicioasă groază care este efectul cel mai mare și cea mai bună dovadă a sublimului“ [1]. Ca exemplu de adaptare estetică a acestor principii fizice, Burke citează templele grecești clădite în formă de romb și pline de coloane înalte, așezate la distanțe egale unele de altele; aceste temple, după părerea autorului, făceau o impresie mai puternică decît bisericile noastre în formă de cruce. Unghiurile care se formează la întretăierea navelor de catedrală nu pot decît să distrugă impresia de perspectivă. De aici vin toate cusururile edificiilor noastre, a căror construcție este mereu schimbată ca stil din pricina unei tendințe nesănătoase de a varia totul. Perspectiva uniformă a templelor grecești mai are și avantajul unei gradații neîntrerupte a luminii.

Trebuie să facem legătura dintre aceste linii și observația lui Diderot care condamna fragmentarea turnurilor de la Notre-Dame și socotea că ea slăbește impresia pe care ar fi făcut-o uriașa lor înălțime rămasă neîntreruptă.

Și totuși, cum s-ar putea explica puternica impresie făcută de stilul gotic care, cu toată varietatea și lipsa fantastică de uniformitate, ne apropie mai mult de infinit decît arhitectura antică cu templele sale armonioase și cu perspectiva sa neîntreruptă? Burke, ca și cei din epoca sa, nu înțelege stilul gotic și totuși, bazîndu-ne numai pe

---

[1] “Infinity has a tendence to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime” (p. 137).

Scanned with OKEN Scanner

părerile sale, am putea să explicăm frumosul arhitecturii gotice.

Burke ne spune că între dimensiuni trebuie să existe o proporţie necesară, că, de exemplu, lungimea exagerată reduce, în perspectivă, înălţimea, schimbînd dreptunghiul într-un triunghi care, după spusele autorului, este cea mai urîtă figură [1]; după cum înălţimea exagerată dăunează frumuseţii clădirii [2]. Or, s-ar părea că frumuseţea stilului gotic constă în esenţă în disproporţia dintre înălţime şi celelalte două dimensiuni, ceea ce are drept efect faptul că orice edificiu pare că se înalţă şi că zboară spre cer, înălţimea ameţitoare reducînd, în aparenţă, lungimea edificiului.

Grandoarea, însoţitoare fidelă a sublimului, constă nu atît în realitatea sa, cît în impresia pe care ea o incită. De aici, următoarea distincţie interesantă şi fină: „nici o operă de artă nu poate fi mare, dacă nu este mare prin iluzie; contrariul nu aparţine decît naturii“ [3]. Astfel, există detalii în care natura este de neatins şi în care arta rămîne departe şi încă înşelînd spectatorul. Această fraudă constă în exploatarea tuturor mijloacelor ce provoacă iluzia, putînd pune o operă de artă pe drumul infinitului, după cum am văzut cînd am vorbit despre lunga orînduire uniformă a coloanelor unui templu grec. Disproporţia goticului, considerată drept mijloc de a ne iluziona în ceea ce priveşte înălţimea edificiului, face parte intrinsecă dintr-o construcţie ce este menită să ne înalţe sufletul spre ceruri, aşa cum e cazul arhitecturii gotice.

Sublimul marilor proporţii poate să se amplifice combinîndu-se cu unele circumstanţe coincidente, după legile asociaţiei. Burke citează ca

---

[1] Este interesant de menţionat aici opinia lui Hogarth (*Prefaţă, op. cit.XVII*), pentru care triunghiul este cea mai frumoasă figură avînd în vedere amestecul de varietate şi simplitate; îl compară cu serpentina.

[2] *Op. cit.*, p. 141.

[3] "No work of art can be great, but as it deceives; to be otherwise is the prerogative of nature only" (*op. cit.*, p. 141).

Scanned with OKEN Scanner

exemplu enormele *Stonhenge*, ruine vechi. Ele exclud orice impresie artistică și nu acționează asupra imaginației noastre decît prin uriașa străduanie pe care o simțim a fi fost depusă pentru construirea lor. După Gerard [1], trecutul furtunos poate contribui și el la impresia produsă, asociindu-se cu celelalte caracteristici ale grandorii; Burke ar fi putut cita și acest argument în favoarea sublimului acelor *Stonhenge*. În alocuțiunea sa ținută înainte de bătălia de la Piramide, Napoleon nu va vorbi despre enorma lor mărime, ci de durata lor de patruzeci de secole.

După ce s-a ocupat de dimensiuni, Burke trece aici și la problema culorii, a luminii și a întunericului. Versul lui Milton:

"Dark with excessive light thy skirts appear"

îl duce la gîndul că contrariile pot adeseori să creeze sublimul prin trecerea bruscă a atenției de la un obiect la altul [2]. Astfel o lumină care dispare și revine face o impresie mai puternică decît dispariția ei completă, adică decît întunericul.

Un edificiu sublim trebuie să fie întunecat, în primul rînd pentru că întunericul acționează asupra sufletului nostru și, în al doilea rînd, pentru că trebuie să existe un contrast față de ceea ce părăsim intrînd în edificiu; pentru că nu se poate realiza o luminozitate mai mare decît lumina zilei, trebuie ca edificiul să fie mai puțin luminos; în timpul nopții, dimpotrivă, edificiul luminat va fi mai sublim decît un edificiu întunecat. Neștiind să aprecieze goticul la adevărata sa valoare, Burke atribuie templelor grecești o atmosferă tenebroasă, ceea ce este infinit mai corect să se spună despre bisericile gotice.

Culorile întunecate sînt, firește, mai sublime decît culorile deschise; culorile vesele nu pot fi sublime. Burke comite aici o eroare, excluzînd din sublim albul care, fiind strălucitor, poate deveni sublim.

---

[1] *Op. cit.*, p. 17, 22.
[2] P. 145.

Scanned with OKEN Scanner

Impresiile acustice își găsesc locul mai curînd în sublim decît în frumos. Liniștea ne impresionează la fel ca și tenebrele; în întuneric ne simțim la fel de nesiguri în ceea ce privește locul ce ne înconjură ca și în mijlocul unei tăceri prea adînci. De asemenea, un sunet nedesluşit ne impresionează ca o lumină nedesluşită, mult mai mult decît o lumină distinctă sau un sunet clar. Ceea ce ne emoționează cel mai mult este trecerea bruscă de la zgomot la tăcere, mai ales dacă această tăcere se repetă cu regularitate, ca, de exemplu, sunetul unui clopot, al tunului sau al tobei.

Aici, în partea consacrată sublimului, se află ciudatele observații ale lui Burke asupra senzațiilor simțurilor subalterne. În ceea ce privește pipăitul, știm deja că orice suprafață aspră, orice linie frîntă, exclusă din domeniul frumosului, trebuie să aparțină domeniului sublimului. Burke mai adaugă și că o durere fizică poate da naștere sublimului.

Neuitînd senzațiile mirosului * și gustului, Burke răspunde, dinainte, exigențelor estetice ale secolului al XIX-lea.

Mirosul și gustul au o oarecare legătură cu sublimul; autorul afirmă că noi nu le întîlnim decît în artă, și nu în natură. El se gîndește la

---

* în legătură cu valoarea estetică a impresiilor olfactive, nu putem să nu amintim un pasaj aproape uitat din Fénelon. Este vorba de *Călătorie în insula plăcerilor*, scrisă pentru ducele de Burgundia, fermecătoare fantezie ce seamănă cu un basm cu zîne. Rîndurile pe care le citățm ar fi pricinuit bucuria unui Baudelaire sau a unui Huysmans: „Seara mă simțeam obosit pentru că îmi petrecusem întreaga zi la masă precum un cal în fața ieslei. M-am hotărît să fac altminteri a doua zi, și să nu mă hrănesc decît cu mirosuri plăcute. La prînz mi-au fost înfățișate flori de portocal. La cină mi s-au servit mîncăruri mai picante: tuberoze și apoi piele de Spania parfumată. La gustarea de după amiază, doar narcise". Și, ceva mai departe, Fénelon își dă și mai mult frîu liber imaginației: „M-au dus într-o sală unde se afla o muzică de parfumuri. Ei îmbină parfumurile așa cum noi îmbinăm sunetele. O anumită îmbinare de parfumuri, unele mai aspre, altele mai dulci, alcătuiește o armonie ce gîdilă nasurile întocmai precum concertele noastre mîngîie urechea cu sunete cînd grave, cînd ascuțite" (*Opere*, ed. 1823, vol. 19, p. 40, 42).

Scanned with OKEN Scanner

descrierile poetice, de exemplu la Acheronul lui Vergiliu, care parcă exală duhori nesănătoase; mirosurile plăcute nu sînt legate nicidecum de noţiunea de sublim. Gustul, de asemeni, nu figurează aici decît prin părţile sale neplăcute, de exemplu prin senzaţia de amărăciune. Nu este nevoie să citãm numeroasele exemple în care amărăciunea este folosită în scopul de a obţine impresia de durere sublimă.

Este oare adevărat că mirosurile şi gusturile plăcute nu au nimic de-a face cu sublimul, aşa cum pretinde Burke? Fără îndoială că acest lucru e adevărat cînd e vorba de gust. În ceea ce priveşte mirosul, există şi un altfel de sublim decît cel ce naşte spaima; să ne amintim de rolul jucat de tămîie şi de flori în diferite ceremonii religioase şi în diferite poeme.

Hutcheson ar fi avut dreptul să atribuie asociaţiei multe fenomene ale sublimului analizate de Burke, mai ales pe acelea ce se bazează pe senzaţiile încercate de simţurile inferioare. Burke are marele merit de a fi semnalat importanţa lor pentru arte, de a fi extras şi scos în relief caracterul lor estetic.

Burke vede sublimul nu numai în impresii şi senzaţii, ci şi într-o anume înlănţuire specială a acestor impresii. Introducem acest detaliu în acest capitol despre frumos, pentru că opiniile lui Burke ni se par atît de deosebite de cele clasice, încît chiar şi numai pentru aceasta merită să fie citate.

Principiul fundamental şi cardinal al frumosului clasic era o subordonare absolută a părţilor faţă de întreg, un acord al acestor părţi între ele, şi, ca rezultantă, o armonie clară şi facilă ce ne permite să înţelegem întregul, chiar dacă e complex la prima privire. Burke citează, ca fiind una dintre sursele sublimului, un nou principiu pe care îl numeşte al magnificului. Iată cum explică el acest nou termen: „o mare risipă de obiecte splendide şi preţioase prin ele însile este magnifică“, şi adaugă: „*dezordinea aparentă măreşte grandoarea, căci aparenţa de îngrijire este cu totul*

Scanned with OKEN Scanner

potrivnică ideilor noastre despre magnific“ [1]. Armonia clasică se baza, în mod deosebit uneori, pe aparenţe; aici această ordine este concepută ca fiind potrivnică noţiunii de magnific, deci sublimului. Vom mai vorbi din nou, cu un alt prilej, despre această idee a lui Burke. Simţământul infinitului fiind unul dintre scopurile sublimului, ordinea prea accentuată ne îndepărtează de el, ea fiind strict definită, deci strict finită şi, în consecinţă, contradictorie faţă de ideea de infinit. După Burke, un exemplu de magnific este cerul înstelat, care e magnific pentru că nu ne înfăţişează vreo ordine şi simetrie. Burke socoteşte că e foarte greu să introduci acest gen de sublim în artă, dat fiind că nu e uşor să găseşti un mare belşug de asemenea obiecte, dar trebuie să ne amintim mereu că putem crea cu uşurinţă o dezordine lipsită de splendoare; din aceste motive este mai bine, şi aici, să ne mărginim să dăm iluzia magnificului, aşa cum am făcut pentru noţiunea de mare. Ca exemplu de magnific în artă, Burke citează focurile de artificii şi, ceea ce e mai interesant, având într-o mai mare măsură legătură cu arta, unele descrieri poetice ce ies în evidenţă printr-o bogăţie extraordinară de tablouri frumoase; el citează aici unele extrase din *Cartea Înţelepciunii* şi altele din *Henric al IV-lea* de Shakespeare. Burke uită — scăpîndu-i astfel cel mai bun exemplu — de stilul gotic, ce ne copleşeşte frecvent imaginaţia prin varietatea şi bogăţia năucitoare a detaliilor, fiind lipsit, chiar după spusele clasicilor, de orice ordine vizibilă care să corespundă exigenţelor clasice, dar care ne transportă, cu mare forţă, spre înalt, spre infinit.

Burke taie noi drumuri în teoria frumosului. El nu numai că proclamă deplina autonomie a frumosului faţă de morală, ci, mai mult încă, consideră, că o etică desăvîrşită este, une-

---

[1] “a great profusion of things, which are splendid or valuable in themselves, is magnificent...” “The apparent disorder augments the grandeur, for the appearance of care is highly contrary to our ideas of magnificence” (p. 142).

Scanned with OKEN Scanner

ori, vătămătoare frumosului; el nu numai că eliberează frumosul de necesitatea riguroasă a proporţiilor, ci vede sublimul acolo unde există o negare a ordinii şi introduce această dezordine în artă.

Diferenţa dintre frumos şi sublim ce formează axa principală a cărţii lui Burke nu este nicidecum o inutilitate formală. Burke, prin felul cum urmăreşte caracterizarea acestei diferenţe, dovedeşte că a înţeles foarte bine noţiunea de sublim. Frumosul şi sublimul, aşa cum le-a înţeles Burke, constituie două tipuri de suflete omeneşti. Cine ştie oare dacă nu tocmai aici trebuie să vedem diferenţa dintre Rafael şi Michelangelo şi dintre Mozart şi Beethoven? Aşa cum unele epoci înclină mai mult spre realism şi altele spre idealism, tot aşa unele epoci sînt orientate mai mult spre acel *beautiful* al lui Burke şi altele spre sublim. Generaţiile ce au urmat după cea a lui Burke pînă în zilele noastre, înclină în mod evident către sublim: de aici, o slăbire neîndoielnică a simpatiilor faţă de Rafael şi o revărsare de simpatie pentru Michel angelo.

În raport cu mentalitatea secolului următor, lucrarea lui Burke, în care sublimul ocupă un loc mult mai important decît noţiunea antagonică lui, ne pare a cuprinde una dintre cele mai originale gîndiri din secolul al XVIII-lea în ceea ce priveşte analiza frumosului, precum şi una dintre cele ce se orientează cel mai mult spre viitor.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

ARTA ȘI REALITATEA
PROBLEME ALE NATURII FRUMOASE ȘI ALE IMITAȚIEI

Considerînd domeniile particulare în care pot apărea fenomenele frumosului, ne dăm imediat seama că trebuie să distingem aici două domenii care epuizează eventualitățile frumosului; sînt cele ale naturii și ale artei, acela în care frumosul se exprimă fără intervenția omului și acela în care el se exprimă prin intervenția sa. Este foarte necesar să ne întrebăm care sînt raporturile reciproce dintre aceste două domenii.

Oare frumosul ce emană de la om este în întregime independent de frumosul ce există în natură sau se bazează pe acesta, și, în acest caz, pînă în ce punct este el autonom? Din însăși natura puterii noastre de înțelegere pare a rezulta că frumosul din artă nu poate să nu se compună din elemente cuprinse în frumosul din natură. Dacă *nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*, cum ar putea fi altfel pentru frumosul produs de om? Dar atunci, dacă nu există o independență absolută, care este oare autonomia artei; să fie oare cu totul inexistentă? Oare omul nu știe să facă altceva decît să copieze natura? Și dacă o copiază, oare o face în mod conștient, adică imită natura? Această întrebare, după cum știm, este una dintre cele ce au pasionat estetica din toate secolele. Această problemă este foarte departe de a fi o problemă formalistă și scolastică; ea este strîns legată de gîndirea estetică, ce este de neconceput dacă nu se ia poziție față de ea.

Scanned with OKEN Scanner

Teoria μιμησις-ului, a imitației în artă, are drept patron pe Aristotel. Este indispensabil să amintim și să subliniem că Stagiritul, deși proclama imitația ca procedeu în artă, spunea și că adevărul este aici mai puțin necesar decît verosimilul. El se gîndea la limitele credulității noastre. Înțelegînd că orice artă implică necesitatea unei iluzii, el a constatat că veridicitatea este uneori vătămătoare iluziei. În mod efectiv, aceasta constă într-o conformitate cu ceea ce știm dinainte. Cînd sîntem prea uimiți, nu putem fi iluzionați; iluzia descrește pe măsură ce crește uimirea. Pe de altă parte, realitatea este inepuizabilă: cîte combinații ale realității reușim să cunoaștem, încet și greu, fără să ajungem niciodată, nici chiar pînă la sfîrșitul zilelor noastre, să epuizăm materia? Deci dacă ni se prezintă în artă o combinație prea deosebită de ceea ce noi cunoaștem, protestăm; ne aflăm în regiuni prea necunoscute, nu găsim de loc sau găsim prea puține puncte de legătură, sîntem lipsiți de mijloace de apercepție, neavînd nici un precedent în gîndirea noastră, sîntem uimiți; oare cum am putea fi iluzionați? Cînd în realitate ni se întîmplă ceva prea neașteptat, protestăm spunînd că e de domeniul fantasticului și că seamănă cu o poveste; cum oare același caz, reproducîndu-se în artă, ar putea să prezinte pentru noi destule aspecte reale pentru a ne da iluzia? Dimpotrivă, verosimilul constă în conformitatea cu ceva cunoscut și este, în acest fel, deosebit de aptă să nască iluzia. Această idee ar putea fi explicată printr-o imagine: să presupunem că obiectele din natură ar fi terminate în vîrfuri care le-ar conferi caracterele specifice și originale, fiind diferite pentru fiecare; vîrfurile, fiind mereu altele și nereproducîndu-se niciodată, artistul ce dorește că creeze iluzia ar fi nevoit uneori să le taie pentru a face ca obiectele să fie recognoscibile și verosimile.

Din nefericire, este în natura lucrurilor ca acest procedeu să aducă după sine o mare primejdie. Este vorba de a ști unde trebuie să se oprească **tăietura.** Putem să o împingem atît de departe

Scanned with OKEN Scanner

încît obiectul să-şi piardă orice culoare originală; putem să ne oprim la timp pentru a i-o lăsa, dar într-o formă atenuată. Tăietura dusă prea departe este, din punct de vedere psihologic, de înţeles. Există spirite pentru care limita cunoscutului şi a lucrurilor recognoscibile este situată mai departe decît pentru alţii; aceste spirite se află în minoritate. Este firesc ca majoritatea să încerce să uzurpe primul rol, prescriind artistului nişte limite prea înguste, dacă acesta are un orizont mai larg; este de asemeni şi mai firesc ca artistul să nu poată ieşi din aceste limite înguste, dacă el însuşi aparţine acestei majorităţi. Aceste limite înguste ale recognoscibilului şi ale verosimilului sînt reprezentate de convenienţă, întotdeauna duşmana veridicităţii artei, care nu este ea însăşi decît o veridicitate relativă.

Aristotel n-a făcut decît să indice, foarte pe scurt, preferinţa pe care o avea pentru verosimil în artă, verosimil care este, după părerea sa, mai filozofic decît realitatea. El nu ne-a spus unde se opreşte verosimilul şi unde începe convenienţa. Se pare că a avut dreptate, în primul rînd pentru că totul depinde mult mai mult de tactul artistului decît de raţionamentele teoreticianului, iar în al doilea rînd pentru că variază în funcţie de epocă.

Artiştii şi criticii s-au împrăştiat în îngustul defileu al acestei imitaţii verosimile; unii s-au apropiat, în numele veridicităţii, de o imitaţie servilă, alţii, în numele verosimilului, de un idealism de convenţie; mai sînt şi alţii, este inutil s-o amintim, care au ştiut să rămînă la o distanţă egală de cele două extremităţi. În convingerea lor de a fi rămas credincioase lui Aristotel, se întîlneau curente adesea contrarii. Secolul al XVII-lea, foarte îndepărtat de adevărul absolut, încorsetat în reguli strîmte, se considera la fel de fidel Stagiritului ca şi Lessing vorbind în numele lui Shakespeare. Problema ce privea distanţa admisibilă dintre veracitate şi verosimil era rezolvată ori de cîte ori apărea o lucrare de artă sau de critică. Era, de altfel, o problemă insolubilă din punctul

Scanned with OKEN Scanner

de vedere al poeticii lui Aristotel, care proceda prin imitare rațională și conștientă. Clasicismul francez și, mult mai mult încă, pseudoclasicismul contemporanilor lui Voltaire-tragicul, au dat dovadă, în această privință, de o inconsecvență adîncă și ciudată. În creațiile sale, el se vădea adeptul principiilor idealismului de convenție; în teoria sa cerea uneori o imitație prea servilă, neînțelegîndu-l pe Aristotel nici în unele și nici în cealaltă. Idealismul acesta creator decidea tot ce era în legătură cu caracterele și cu dialogurile tragice, atît de îndepărtate de o veridicitate realistă; teoria hotăra tot ce era în legătură cu unitățile prea învecinate de adevărul absolut (să nu depășești într-o piesă cele cîteva ore pe care spectatorul le petrece la teatru; dacă el nu-și schimbă locul în fotoliu, cum să-și schimbe locul pe scenă? etc.)

Anglia s-a aflat cu ușurință mai aproape de centru decît de extremități, mai ales în momentul în care căuta să insufle clasicismul francizat în seva vie a geniului său național.

Problema imitării în artă se bucură de un interes deosebit, atunci cînd ea intră într-un sistem ce apropie frumosul de adevăr, care atenuează deci limitele realității și ale frumuseții. Ar fi interesant de văzut dacă un asemenea sistem ar putea să atenueze și diferențele dintre frumosul datorat naturii și frumosul datorat omului. Este ușor de ghicit că ne gîndim aici la Shaftesbury.

Într-adevăr, sistemul pe care îl adoptă oferă unele rectificări, poate că ar fi mai bine să spunem unele adăugiri la opiniile lui Aristotel. Acesta, considerînd verosimilul idealist al artei ca fiind mai filozofic decît realitatea, cobora într-un anume sens filozofia, supunînd-o regulilor înțelegerii omenești. Shaftesbury are religia naturii, a realității; credința sa constă în a întreba atotputernica și atotștiutoarea noastră putere de înțelegere, în numele inevitabilei perfecțiuni a universului, care trebuie în mod imperios necesar să rămînă în parte neînțeleasă pentru facultățile noastre mărginite. Dacă accepta părerea Stagiritului asupra celei mai mari supuneri a artei la filozofie, își

Scanned with OKEN Scanner

dădea totodată bine seama că pentru el nu poate fi vorba decît de o filozofie foarte umană, momentană și trecătoare, adevărata filozofie trebuind să-și găsească realitatea adevărată și nu inferioară ei înșăși.

În problema specială care ne preocupă acum, cea a imitării în artă, nu trebuie să ne așteptăm să găsim la Shaftesbury vreo prezentare amplă și detaliată; nu găsim decît enunțuri foarte laconice. În chip firesc, el proclamă absoluta necesitate a prezenței adevărului în artă. „Adevărul reprezintă o foarte mare putere în lume, pentru că însăși ficțiunea trebuie să fie guvernată de el, și nu poate să placă decît prin asemănarea cu acest adevăr. Aparența realității este necesară, pentru ca o pasiune să fie plăcută.“ [1] Chiar și cuvintele *appearance* și *resemblance* par să indice că autorul se simte atras spre verosimil, deși și aici poate nu-i vorba decît de aparență și de asemănare considerate ca niște cusururi necesare, pe care nici o copie artistică nu este în stare să le depășească. Într-un alt pasaj, Shaftesbury ne arată mai clar primejdiile ce rezultă dintr-o imitare prea servilă a naturii: „Varietatea naturii este atît de mare, încît ea face să se deosebească printr-o caracteristică specială și originală fiecare obiect format de ea; prin această caracteristică, descoperită cu atenție, obiectul nu se aseamănă cu nimic din ce există în lumea înconjurătoare. Un bun poet și un bun pictor se străduiesc să evite această impresie; ei detestă minuțiozitatea și sînt înspăimîntați de singularitatea care ar face ca tablourile lor să apară ca fiind capricioase și fantastice “ [2]. Autorul reclamă deci nece-

[1] “Truth is the most powerful thing in the world, since even fiction it-self must be govern'd by it, and can only please by its resemblance. The appearance of reality is necessary to make any passion agreably represented” *(Enthous., ed. cit.*, vol.1, p. 4).

[2] “...the variety of nature is such, as to distinguish every thing she forms, by a peculiar original character, which, if strictly observ'd, will make the subject appear unlike to any thing extant in the world besides. But this effect, the good poet and painter seek industriously to prevent.“

Scanned with OKEN Scanner

sitatea unei regularități idealizate, în lipsa căreia opera ar părea bizară; această regularitate constă în aceea că sînt păstrate caracterele generale și tipice, în timp ce caracterele prea individuale sînt părăsite.

Oricum, obiectul reprezentat trebuie să poată fi regăsit în arta ce-l reprezintă, și Shaftesbury subliniază frecvent primejdia ce rezidă în prea marea îndepărtare de natură. Ar fi vorba acum să găsim vreun indiciu asupra a ce gîndea autorul privitor la modul în care se procedează pentru a reda realitatea în artă. Trebuie oare să ai mereu în minte atunci cînd lucrezi acest scop și, ca să-l atingi, trebuie să procedezi printr-un raționament metodic? Pasajul pe care îl citățm este caracteristic, avînd în vedere marea considerație pe care autorul o are pentru realitate; subliniem un cuvînt ce pare a arunca o oarecare lumină asupra problemei ce ne preocupă: „Obiectele existente sînt încăpățînate, ele nu vor să fie așa cum ni le imaginăm noi sau așa cum le schimbă moda, ci așa cum sînt în natură. Scriitorul, fie el poet, filozof sau orice altceva, nu este niciodată decît un copist *după* natură. Stilul său se poate adapta în mod variat la diferitele timpuri în care el trăiește, la temperamentele variate ale vîrstei sale sau ale neamului său: maniera, conturul și culoarea pot varia. Dacă totuși desenul său este incorect sau țelul contrariu naturii, opera sa va deveni ridicolă de îndată ce va suferi o analiză temeinică. Natura nu ne îngăduie să ne batem joc de ea. Nici o prejudecată contrarie naturii nu poate dura mult timp. Decretele și instinctele sale sînt atotputernice, iar simțămintele sale sînt înnăscute. Ea sălășluiește la fel de puternic în afara noastră cît și în noi înșine. Dacă se întîmplă ca s-o atace cineva vreodată, ea poate cu ușurință să se răzbune din plin pe gustul și judecata adver-

---

They hate minuteness, and are afraid of singularity, which wou'd make their images, or characters appear capricious and fantastical" (*Sens. com.*, vol. 1, p. 142—146).

sarului“ [1]. Am citat tot acest pasaj, fiindcă el afirmă cu deosebită putere cultul pe care Shaftesbury îl are față de realitate. Nu-i mai puțin important faptul că, în același pasaj, pentru a-l desemna pe artist, autorul nu se folosește de expresia „copist al naturii“, ci spune „copist după natură“. Aceasta pare a arăta că autorul consideră imitarea în artă numai drept reproducerea după un model perfect care îi este prezent, dar de departe, și nu drept reproducerea ce-și propune să noteze cu scrupulozitate toate trăsăturile modelului pentru a le reproduce cu stricteță.

Conform acestui punct de vedere, nimeni n-a înțeles mai bine și n-a prețuit mai mult munca individuală și originală a artistului și, în special, a poetului, decît Shaftesbury. „Poetul este, într-adevăr, un al doilea Creator, un adevărat Prometeu, după Jupiter. La fel ca acest artist suveran sau ca natura plastică și universală, el creează un întreg coerent și proporționat, căruia îi sînt subordonate în chip voit toate părțile componente. El privește cu atenție limitele pasiunilor și le cunoaște armonia și măsura, prin a căror mijlocire poate să le reprezinte cu justețe, să arate sublimul sentimentelor și al acțiunilor și, în sfîrșit, să deosebească frumosul de urît și lucrurile plăcute de cele odioase. Artistul moral poate astfel ... să imite Creatorul și cunoaște în acest fel structura internă

---

[1] “Things are stubborn, and will not be as we fancy’em, or as the fashion varys, but as they stand in nature. Now whether the writer be poet, philosopher, or of whatever kind, he is in truth no other than a copist after nature. His style may be differently suited to the different times he lives in, or to the different humour of his age or nation: his manner, his dress, his colouring may vary. But if his drawing be uncorrect, or his design contrary to nature, his piece will be found ridiculous, when it comes thoroughly to be examin’d. For nature will not be mock’d. The prepossession against her can never be very lasting. Her decrees and instincts are powerful; and her sentiment inbred. She has a strong party abroad, and as strong a one within our-selves: and when any slight is put upon her, she can soon turn the reproach and make large reprisals on the taste and judgment of her antagonists” *(Soliloquy)*.

Scanned with OKEN Scanner

și forma lăuntrică a semenilor săi“ [1]. Pare cu adevărat cu neputință să atribui unui artist un rol mai independent și mai original decît acela al lui Prometeu în raport cu Creatorul său [2].

Acest lucru se potrivește din plin cu celălalt, pe care îl remarcam mai înainte, și anume cu necesitatea care-l face pe artist să se îndepărteze — totuși — de natură, cu toate că, dacă el consimte la aceasta — și aici rezidă esența ideilor lui Shaftesbury — , nu o face nicidecum pentru că natura este lipsită de perfecțiune, ci mai curînd pentru că ea este prea perfectă, prea bogată pentru limitata noastră putere de înțelegere.

Dubos pleacă de la cu totul alt punct de vedere. El nu înțelege cum atît de marea bogăție, atît de marea varietate a naturii ar putea prilejui vreo primejdie pentru artă și artist. Nu numai că nu trebuie să restrîngem natura, ci trebuie să ne ascuțim cît putem mai mult propria privire pentru a descoperi toate bogățiile ascunse în univers. Primul venit nu descoperă nimic din aceste bogății, pentru el totul este cunoscut și repetat. Trebuie să ai geniu ca să le vezi. „Un om născut cu geniu vede natura, pe care arta sa o imită, cu alți ochi decît persoanele ce n-au geniu. El descoperă o diferență infinită între obiectele care în ochii altor oameni par a fi la fel, și știe atît de bine să facă simțită această diferență în imitarea sa, încît chiar și subiectul cel mai banal devine, sub peniţa

---

[1] “a poet is indeed a second Maker, a just Prometheus, under Jove. Like that sovereign artist or universal plastick nature, he forms a whole coherent and proportion'd in it-self, with due subjection and subordinacy of continent parts. He notes the boundarys of the passion, and knows their exact tones and measures; by which he justly represents them, marks the sublime of sentiments and action, and distinguishes the beautiful from the deform'd, the amiable from the odious. The moral artist... can thus imitate the Creator, and is thus knowing in the inward form and structure of his fellows-creature“ *(Soliloquy)*.

[2] Vezi asupra acestui punct: O. Walzel, Das Prometheussymbol von Shaftesbury bis Goethe *(Neue Jahrbücher für das klassiche Altertum*, 1910).

Scanned with OKEN Scanner

sau sub penelul său, un subiect nou.“ [1] La Dubos nu găsim nici o teamă față de prea marea diferențiere a artei, nici o tendință spre tipuri; întreaga energie a artistului trebuie îndreptată spre înțelegerea și redarea nenumăratelor nuanțe ale realității. Toate artele participă la această muncă. „Pentru un mare pictor, ea este izvorul unei cantități infinite de bucurii și de dureri diferite, pe care el știe și mai mult încă să le varieze prin vîrste, temperamente, caracteristicile națiunilor și ale indivizilor, și prin foarte multe alte mijloace“. Astfel, el nu numai că nu simplifică natura, ci caută să găsească și să descopere aici, pentru a le reproduce, toate detaliile ce ar putea scăpa la prima vedere. Calculul său este mai mult diferențial decît integral. Același lucru este adevărat și pentru poeți; așa cum pictorul trebuie să poată deosebi formele, tot așa poetul trebuie să știe să distingă caracterele: „Pentru a discerne ceea ce poate forma un caracter, trebuie să fii în stare să discerni, între douăzeci sau treizeci de lucruri pe care le spune sau pe care le face un om, trei sau patru trăsături care sînt proprii, în special, caracterului său particular. Aceste trăsături trebuie adunate și, continuînd să-ți studiezi modelul, trebuie extrase, ca să vorbim astfel, din acțiunile și din verbele sale, trăsăturile cele mai potrivite pentru ca portretul să fie recunoscut. Acestea sînt trăsăturile care, separate de lucrurile indiferente pe care toți oamenii le spun și le fac aproximativ la fel, adunate și reunite la un loc, formează un caracter și îi dau, ca să spunem astfel,rotunjimea sa teatrală“. Trebuie să remarcăm că procedeul artistului nu mai constă în atenuarea prea marei individualități a trăsăturilor întîlnite, ci în scoaterea lor în relief, prin îndepărtarea trăsăturilor indiferente. Ajungem la un punct de vedere absolut contrariu celui care susține existența tipurilor. Nu există nici un obiect indiferent pentru cel ce are destul geniu ca să-l privească și să-l vadă. „Pentru spiritele mărginite, toți oamenii sînt la fel.

[1] *Op. cit.*, p. 214.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru spiritele mai largi, oamenii sînt diferiți unii de ceilalți; dar oamenii sînt toți niște originale bine individualizate pentru poetul născut cu geniul comediei“ [1].

Așa se face că Dubos se simte înconjurat de o infinitate de posibile necunoscute: „Subiectele ce sînt încă neatinse ne scapă, și citim de multe ori istoria care le povestește, fără să le observăm, pentru că geniul nu ne deschide ochii; dar aceste obiecte ar impresiona din prima clipă pe poetul care ar avea un geniu propriu să le trateze“. Și, ca exemplu, el citează un subiect ce dovedește că avea dreptate deplină, un subiect ce trebuia să ducă la una dintre cele mai minunate capodopere ale poeziei din toate secolele: „Povestea Ifigeniei din Taurida nu l-a impresionat deloc pe Racine, dar îl va impresiona puternic pe un tînăr autor“.

Deci dacă, după cum am spus, verosimilul protejează iluzia necesară artei, este adevărat și că noțiunea de verosimil nu este identică aceleia de cunoscut. Artistul are chiar dreptul de a nu alege pentru public calea de minimă rezistență, și de a-i cere acestuia o oarecare străduanie. Fiecare capodoperă, ca orice fenomen viu resimțit, contribuie puternic la lărgirea limitelor a ceea ce noi considerăm a fi verosimil, dar, în același timp, trebuie să poată să ne emoționeze sau să ne intereseze. O face recompensîndu-ne din plin de străduania pe care trebuie să ne-o dăm pentru a trece dincolo de limitele îngăduite pînă în acel moment.

Jonathan Richardson, publicîndu-și cartea *Tratat despre pictură* cu patru ani înainte de apariția lucrării lui Dubos, admite și el deplina valoare a naturii. Ocupîndu-se numai de pictură, nu se pronunță cu privire la celelalte arte. Totuși, fără să o spună, lasă să se înțeleagă că multe din observațiile sale pot fi aplicate celorlalte arte, sau chiar artei în general.

Trebuie să știi să observi natura; „învățăm să vedem așa cum învățăm să dansăm“. Cînd

[1] pp. 225—226.

Scanned with OKEN Scanner

artistul posedă această știință, el va ști să deosebească ceea ce dă individualitate oricărui obiect, și, mai ales, oricărei figuri, și arta sa va tinde să o sublinieze [1]. Asemenea trăsături caracteristice sînt fixe, sau datorate mai ales mișcării; acestea din urmă, deși par trecătoare, nu sînt mai puțin importante. „Dacă respectiva persoană are vreo particularitate în ceea ce privește felul cum își ține și își mișcă ochii, capul sau gura (presupunînd că aceasta nu este neplăcută), trebuie să o remarcăm și să o exprimăm cu putere. Sînt trăsături trecătoare, care fac și ele parte din om, ca și trăsăturile fixe" [2]. Richardson se vădește aici cu mult mai larg în vederi și mai înțelegător decît va fi Lessing, mult mai tîrziu, cînd va tinde să excludă mișcarea din artele plastice. Datoria principală a artistului va fi deci aceea de a ști să pună în deplină lumină aceste trăsături caracteristice; el va ajunge aici știind să le subordoneze lor pe toate celelalte, ce trebuie să fie dispuse între ele ținîndu-se seama de legăturile lor mai mult sau mai puțin apropiate cu trăsătura dominantă [3].

Și totuși artistul nu se mărginește să redea întreaga varietate a obiectelor naturale; el nu este un simplu copist, arta sa are alte scopuri, mai nobile. „Marele și principalul scop al picturii este acela de a înnobila și de a ameliora natura, și de a comunica idei; sînt incluse aici nu numai ideile pe care le putem primi și într-un alt mod, ci și acelea care, fără această artă, n-ar putea fi comunicate în nici un mod; prin asta specia umană

---

[1] „A designer therefore must consider when he draws after nature, that his business is to describe that very form, as distinguished from every other form in the univers" *(The Theory of Painting*, ed. 1792, p. 61).

[2] "If the person has any particularities as to the set or motion of the head, eyes or mouth (supposing it be not unbecoming) these must be taken notice of, and strongly pronounced. They are a sort of moving features, and are as much a part of the man as the fixed ones" (p. 44).

[3] "In a figure and every part of a figure, and indeed in every thing else there is one part which must have a peculiar force, and be manifestly distinguished from the rest, all the other parts of which must also have a due subordination to it, and to one another".

Scanned with OKEN Scanner

se înalță, înaintînd în judecată, și devine mai bună, și aceasta într-un chip ușor, prompt și plăcut“ [1]. Care sînt mijloacele prin care artistul poate ajunge să-și atingă acest scop? Se pare că aici e vorba tocmai de felul cum artistul știe să sublinieze trăsătura caracteristică și să o izoleze de toate trăsăturile secundare, care, în realitate, o învelesc cu o coajă imperceptibilă în ochii majorității. Rezultatul acestui procedeu constă în a ridica obiectul de la ceea ce se vede în general sau de la ceea ce se vede rar, la ceea ce n-a fost niciodată și nu va fi niciodată în realitate, deși putem concepe cu ușurință că acel lucru a fost posibil“. Richardson citează ca exemplu un portret bun, care ne produce o impresie mai bună despre original decît observarea nemijlocită a acestuia, „fără ca totuși să fim în stare să arătăm în ce particularități stă diferența: căci natura nu trebuie să fie niciodată pierdută din vedere [2].

Artistul poate face toate acestea cu condiția ca, atunci cînd se pregătește să se inspire din natură, să pună ceva din el însuși. Dacă trebuie să o păstreze mereu sub priviri, el trebuie, de asemenea, să păstreze cu grijă în sine unele idei despre frumusețe formate anterior și să nu înceapă niciodată o operă fără să fie pătruns de ele, astfel încît ceea ce se spune că este făcut după natură să nu fie elaborat decît în modul următor:

---

[1] “The great and chief ends of painting are to raise, and improve nature; and to communicate ideas: not only these which we many receive otherwise, but such as without this art could not possibly be communicated; whereby mankind is advanced higher in the rational state and made better; and that in a way, easy, expeditious, and delightfull“ (p. 176).

[2] “The business of painting is not only to represent nature, but to make the best choice of it; nay to rise, and improve it from what is commonly, or even rarely seen, to what never was, or will be in fact, though we may easily conceive it might be. As in a good portrait, from whence we conceive a better opinion of the beauty... of the person than from seeing..., and yet without being able to say in what particular is it unlike: for nature must be ever in view” (p. 176).

Scanned with OKEN Scanner

obiectul ce trebuie înfățișat fiind așezat în fața noastră, să nu-l urmărim în întregime, și nici măcar să nu avem intenția de a o face, ci să adăugăm sau să reducem din el, cu ajutorul unor idei despre frumusețe și perfecțiune dinainte formate, frumusețe și perfecțiune de care credem că natura este capabilă, deși ea nu ne-o dovedește decît arareori sau chiar niciodată [1].

Este vorba, astfel, de a nu pierde contactul nici cu natura și nici cu frumusețea ideală, noțiune pe care o purtăm în noi; ceea ce nu este ușor nici de executat, și nici de înțeles. Richardson nu eludează dificultatea și pune problema în toată claritatea ei. Dacă putem adăuga naturii unele frumuseți, este drept să spunem și că natura posedă — cel puțin sub o formă la fel de perfectă frumuseți ce sînt inaccesibile artei. Trebuie să știm să combinăm avantajele și dezavantajele artei, în așa fel încît ea să-și joace rolul independent de acela al naturii. Richardson juxtapune cele două puncte de vedere, subliniind că el nu vede aici nici un fel de contradicție: „Recunosc că există în natură unele frumuseți la care nu putem ajunge, în primul rînd culorile, ca și un anume spirit, vivacitatea și ușurința mișcării; mișcarea prin ea însăși este un mare avantaj; ea conferă un grad înalt de frumusețe, grație varietății pe care o prezintă. Astfel, ceea ce am spus în altă parte este adevărat; este cu neputință să egalezi natura prin artă; dar acest lucru nu vine în contradicție cu ceea ce am spus mai înainte despre retușurile pe care le aducem naturii prin artă); amîndouă propozițiile sînt juste, dar într-un sens diferit. Nu putem atinge ceea ce am văzut în fața noastră și ceea ce încercăm să sugerăm, dar putem împinge ideile noastre mult mai departe decît lucrul pe care l-am văzut și astfel, deși n-am reu-

[1] "So that is said to be done by the life, which is done, the thing intended to be represented being set before us though we neither follow it intirely, nor intend so to do, but add or retrench by the help of preconceived ideas of a beauty, and perfection we imagine nature is capable of, though it is rarely, or never found" (p. 157).

Scanned with OKEN Scanner

şit să-l facem cu mîinile noastre, ceea ce facem noi nu depăşeşte în mai mică măsură natura, mai ales în ceea ce priveşte unele detalii şi anume unele dintre cele mai importante [1].

Ideea compensaţiei — pe care artistul trebuie să o caute pentru neputinţa sa de a urmări natura pînă la ultimele-i resurse, a compensaţiei pe care el o găseşte în anumite adăugiri aplicate modelului său şi scoase din propriul său fond de idei — este aportul principal prin care Jonathan Richardson a contribuit la gîndirea estetică a secolului.

Odată expuse aceste opinii ale lui Richardson, este cu neputinţă să-l considerăm ca fiind un ortodox al teoriei imitării în artă; să ne amintim, de asemenea, că pentru el obiectul participă la munca artistului de o manieră îndepărtată. Dimpotrivă, Hutcheson, ale cărui teorii asupra frumosului le cunoaştem, pare a adera în chip firesc la principiul imitării, pentru că el împarte frumosul în frumuseţe originală sau neimitată şi frumuseţe relativă sau imitată. „Orice frumuseţe este legată de sentimentul celui care o percepe: dar noi nu dăm la propriu acest nume decît aceleia pe care o descoperim într-un obiect, atîta timp cît îl considerăm a fi o imitare după obiectul original". Această imitare va fi una, dar variată: sculptorul, pictorul, poetul ne vor prezenta fiecare cîte o nuanţă diferită.

Credincios ideii sale de a discuta originile deilor şi emoţiilor noastre pricinuite de frumos,

---

[1] "I own there are beauties in nature which we cannot reach; chiefly in colours, together with a certain spirit, vivacity and lightness; motion alone is a vast advantage; it occasions a great degree of beauty purely from that variety it gives; so that what I have said elsewhere is true, it is impossible to reach nature by art, but this is not inconsistent with that I have been saying just now; both are true in different senses. We cannot reach what we set before us, and attempt to incitate, but we can carry our ideas so far beyond what we have seen, that though we fall short of executing them with our hands, what we do will nevertheless excel common nature, especially in some particulars, and those very considerable ones" (p. 177).

Scanned with OKEN Scanner

el o face, de asemenea, pentru acelea pe care le aflăm în noi în prezența artei: „această frumusețe, ne spune Hutscheson, este întemeiată pe un fel de conformitate sau unitate ce se întîlnește între original și copie“ [1].

Astfel, teoria sa se sprijină puternic pe principiul imitării, și plăcerea pricinuită de artă pare a cere o reîntoarcere constantă la original, pentru a putea să-l comparăm cu reproducerea. Omul are o înclinare înnăscută și firească spre comparație; el cuprinde în ea întreg universul și nu numai pe semenii săi: „Se remarcă unele asemănări între mișcările animalelor care sînt atinse de aceleași pasiuni. Aceste asemănări ne oferă cu ușurință o comparație“. Autorul are totuși o preferință vizibilă pentru simbolurile naturii neanimate. „Obiectele neînsuflețite au adeseori poziții ce seamănă cu acelea ale corpului omenesc în mai multe împrejurări. Înfățișarea sau gesturile trupului arată anumite dispoziții ale sufletului. Prin aceasta, toate diferitele noastre pasiuni și afecțiuni, ca și multe alte stări află în spiritul nostru o asemănare cu obiectele naturale neînsuflețite“. Ajungem aici la originile sentimentului naturii, pe care estetica modernă ține să-l explice ca tinzînd spre un bogat rezervor de simboluri ale vieții omenești, simboluri ce se află în natura înconjurătoare. Exemplele date de autor sînt și mai explicite în acest sens: furtuna, ne spune el, poate folosi drept simbol al războiului, arborele doborît este simbolul unei nobile ființe învinse, floarea ruptă simbolizează un tînăr erou care moare, bătrînul stejar de pe munte simbolizează un ținut vechi, iar incendierea unei păduri, războiul“. Într-un cuvînt, nu există nimic din natură care, grație înclinației pe care o avem spre comparații, să nu ni se pară că seamănă cu ceva, oricît de îndepărtat ar fi acel lucru, mai ales cînd e vorba de pasiuni și de alte stări ale naturii umane ce se raportează cu deosebire la noi.“ [2] Astfel, Hutscheson caută

[1] *Op. cit.*, pp. 72—73.
[2] *Op. cit.*, pp. 78—80.

Scanned with OKEN Scanner

întotdeauna în natură omul: plăcerea resimțită în prezența artei nu constă deci numai în mulțumirea pe care ne-o pricinuiește însăși comparația obiectului imitat cu originalul, ci și în satisfacția pe care o găsim în contemplarea simbolurilor ce se află în afara circumstanțelor omenești. Această a doua mulțumire se referă, de altfel, la natura însăși și nu numai la imitarea sa prin artă.

Care este legătura dintre frumusețea relativă și frumusețea originară, între cea a artei și cea a originalului? Pentru a obține frumusețea relativă nu este absolut necesar să se imite întotdeauna ceea ce este cu adevărat frumos în original; dacă frumusețea se află și în obiectul imitat, este cu atît mai bine; dar imitarea exactă comportă frumusețe chiar și în cazul în care originalul n-ar avea nici una. „De exemplu, un tablou ce înfățișează un bărbat copleșit de toate neajunsurile bătrîneții sau un pustiu înspăimîntător în care nu descoperim decît stînci și munți prăpăstioși și sterpi, ne va plăcea dacă obiectele sînt bine pictate. Se poate întîmpla chiar ca noutatea să ne facă să preferăm reprezentarea unui obiect cu formă mai puțin regulată celei a unui obiect perfect“ [1].

Cînd Shaftesbury vorbea, în *Rapsodia* sa, despre pustiu și despre munții sterpi și stîncoși, el vedea aici o frumusețe reală și nu numai una imitativă. Hutcheson nu o vede decît pe aceasta din urmă și pare a nu admite un asemenea gen de frumusețe în natură. Cînd vrea să aducă argumente pentru încadrarea acestor obiecte în frumusețea imitativă, el nu poate găsi alt argument decît farmecul noutății; și totuși ar fi fost atît de ușor să aplice aici principiul simbolurilor, pe care-l dezvoltă atît de bine, și să ne stîrnească interesul pentru obiectele lipsite de frumusețe absolută prin anumite analogii cu stările afective ale vieții noastre.

Această distanță ce desparte frumosul absolut de frumosul imitației se regăsește și la perso-

[1] *Op. cit.*, pp. 73—74.

Scanned with OKEN Scanner

najele și caracterele ieșite de sub pana poetului. „Ceea ce Aristotel denumește *moratae fabulae* sau ηθης, nu semnifică nicidecum, de fapt, niște obiceiuri virtuoase în sensul în care le înțeleg moraliștii, ci o reprezentare naivă a unor obiceiuri și caractere, așa cum ni le oferă natura, astfel ca acțiunile și sentimentele să se potrivească cu caracterele pe care le introducem în epopee și în poemul dramatic". Așa cum în natură există obiecte hidoase ce devin frumoase în artă, tot așa și poetul nu trebuie să reprezinte și să creeze caractere perfecte, chiar dacă acestea sînt mai frumoase în sine ca originale. Eroul desăvîrșit fiind mai rar în viață, în poezie sîntem mai interesați de un caracter imperfect, pe care îl întîlnim mai des; totuși, și aici, Hutcheson nu are dreptate cînd explică acest procedeu al poetului prin faptul că acest caracter perfect, dat fiind raritatea sa, „nu ne îngăduie să emitem o judecată sigură cu privire la conformitatea dintre copie și original". El acordă în continuare prea multă importanță ideii strictei exactități a imitației care, raportată la original, ne creează o plăcere a spiritului. Cam cu douăzeci de ani înainte, Shaftesbury atrăsese atenția cititorului asupra necesității lipsei de perfecțiune a eroului: cu cît acesta are mai multe cusururi, cu atît el este mai pe deplin erou, în sensul că atrage într-o mai mare măsură decît un caracter perfect simpatia și interesul cititorului. Acest lucru a fost verificat, în chip negativ, în secolul al XVIII-lea, pe eroii și eroinele lui Samuel Richardson.

In orice caz, Hutcheson este un dușman convins al „frumoasei naturi", chiar și din motive secundare, cum ar fi acela legat de faptul că noutatea stîrnește curiozitatea sau de mai marea ușurință în exercitarea facultății de a compara; de altfel el întrevede și motivele de simpatie invocate de autorul operei *Characteristics*.

Oare frumusețea relativă și imitativă trebuie să se modeleze cu strictă fidelitate după obiectul imitat? Imitația artistului poate să tindă doar a reda impresia generală pe care o produce obiec-

Scanned with OKEN Scanner

tul, a r m o n i a sa; în aceasta constă, de exemplu, forma poetică: „Măsura și cadența sînt probe ale armoniei; și ele aparțin amîndouă frumuseții relative“ [1]. Această idee este importantă și totuși ea nu este dezvoltată de Hutcheson; ea s-ar putea extinde mult dincolo de măsură și de cadență, prin raportare la scopurile generale și adînci pe care le urmărește opera de artă.

Frumusețea relativă nu constă întotdeauna în imitarea unui obiect exterior. Hutcheson ne spune că originalul „poate fi un obiect ce există în natură sau orice i d e e b i n e s t a t o r n i c i t ă. Căci, de îndată ce ai drept model o idee, și niște reguli pentru a fixa această imagine sau idee, nu este greu să faci o imitație perfectă“ [2]. Astfel imitația poate fi înțeleasă uneori ca o copie a unei idei sau imagini ce există în gîndul artistului; această observație a lui Hutcheson este atît de importantă, încît aproape că nu mai putem vorbi aici de imitație în sensul tradițional. În această privință Hutcheson a depășit și el pe ortodocșii imitării în artă.

Ideea artistului poate fi considerată și ea ca originală în cazul cînd ea ar apare ca o intenție a artistului de a modifica modelul naturii. „În legătură cu această specie de frumusețe comparativă care are o relație necesară cu o idee bine statornicită, se poate face observația că unele lucrări de artă dobîndesc o frumusețe distinctă prin corespondența pe care o au cu un gînd pe care îl presupunem cu toții ca existînd în autor sau în persoanele ce-l folosesc. Adeseori se întîmplă chiar ca, pentru a conferi această frumusețe lucrărilor lor, artiștii să nu aspire la cea mai mare perfecțiune a frumuseții originalului, pentru că unirea acestei frumuseți relative cu o oarecare frumusețe a originalului poate aduce mai multă plăcere estetică decît o perfectă frumusețe a originalului, dar considerată de una singură“. Hutcheson demonstrează această modificare in-

---

[1] *Op. cit.*, pp. 77—78.
[2] *Op. cit.*, pp. 72—73.

Scanned with OKEN Scanner

trodusă de gîndul artistului în natura obiectului imitat, prin exemple caracteristice epocii: „de exemplu, adeseori este anume urmărită dezordinea brazdelor de flori, a priveliștilor și a aleilor, pentru a imita mai bine natura, chiar și în unele dintre cusururile sale. Această imitare ne place mai mult — mai ales atunci cînd scena este vastă și spațioasă — decît exactitatea meschină a lucrărilor ce au cele mai regulate forme“ [1]. Exemplul nu ne pare prea bun: astăzi am vedea frumusețea absolută în natura sălbatică. Celelalte exemple sînt luate din arhitectură și sculptură. Cilindrul și prisma sînt foarte frumoase pentru soclul unei statui, dar piramida sau obeliscul răspund mai bine impresiei de stabilitate ce se află în intenția artistului. Pe de altă parte, ne plac coloanele și pilaștrii umflați la mijloc, tocmai pentru că „par mai puțin masivi și mai puțin predispuși spre răsturnare“ [1]. — Pentru a aprecia bine valoarea intenției tratată ca frumusețe originară, să adăugăm că, după Hutcheson, frumusețea obiectelor și a naturii poate și ea să participe la frumusețea intenției, lumea însăși fiind opera divinului artist, punct de vedere pe care-l cunoaștem ca fiind acela al lui Shaftesbury.

Aceste ultime vederi, prin care Hutcheson consideră armonia generală a obiectului, ideea și intenția poetului ca subiecte imitabile, scot în evidență opiniile și teoriile sale deasupra principiului imitării mecanice și strîmte; introducînd — de nenumărate ori — modelul lumii exterioare în lumea interioară a sufletului artistului, ele îl fac pe autor să depășească principiul imitării în artă.

Hutcheson nu este, de altfel, singurul care găsește în sufletul artistului o limită a imitării. Dacă, trecînd din nou pe continent, nu găsim nici un fel de tratate consacrate problemelor estetice, vom întîlni totuși unele studii ce se ocupă de probleme particulare, aruncînd oare-

---

[1] *Op. cit.*, pp. 80—82
[2] *Op. cit.* pp. 83—84.

Scanned with OKEN Scanner

care lumină asupra celor mai generale. Astfel Lamotte, tratînd mai ales despre teatru, ne permite să citäm cîteva rînduri despre imitarea în artă, rînduri care ni-l arată ca fiind adeptul unui punct de vedere apropiat de cel al lui Hutcheson. „Prin imitare, ne spune în *Reflecţii asupra criticii* [1], trebuie să înţelegem o imitare abilă, adică arta de a nu lua din lucruri decît ceea ce este propriu să producă efectul pe care ni-l propunem. Căci nu trebuie niciodată să despărţim, la poet, imitarea de intenţie. Această intenţie, ca să spunem astfel, dă imitării legea sa; ea îi prescrie adevăratele limite şi o face bună sau rea, după cum o serveşte sau o dezminte". Astfel că poetul, şi nu modelul exterior, e cel care fixează limitele imitării; obiectul poate fi imitat în diferite feluri — şi autorul nu vorbeşte aici decît despre poezie —, după cum el intră într-o comedie, o odă sau o satiră, şi aceste diferite maniere sau genuri depind de limitele imitaţiei. Totuşi, ca şi cum ar vrea să ne amintim că nu e vorba aici decît de teorie, Lamotte ne spune că Homer nu imita bine natura, căci îi lipsea intenţia sau se adapta rău la ea.

Batteux îşi scria tratatul pentru a dovedi principiul imitării şi pentru a-l restrînge la *frumoasa natură*, deci la natura aleasă. Totuşi, el îşi aduce aminte de perfecţiunea uimitoare a naturii şi se încurcă între aceste două principii opuse. Pe de o parte ne spune că e vorba de o imitare în care vedem „natura nu aşa cum este ea în sine, ci aşa cum poate să fie şi aşa cum poate fi concepută de către spirit" [2]; deci aici arta pare că are dreptul şi datoria de a reduce imperfecţiunile pe care natura le lasă să apară în realitate. Dar iată că, în acelaşi timp, întîlnim la Batteux şi o altă părere: „A inventa în arte nu înseamnă nicidecum să dai fiinţă unui obiect, ci să-l recunoşti acolo unde el este, şi cum este.

---

[1] *Oeuvres*, ed. 1754, vol. 3, p. 190. *Réflexions*... datează din 1715.

[2] *Op. cit.*, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

Iar oamenii de geniu, ce merg cel mai mult în adîncime, nu descoperă decît ceea ce exista înainte. Ei nu sînt creatori decît pentru că au observat; și nu sînt buni observatori decît pentru că sînt în stare să creeze“ [1]. În ochii săi natura oferă un ideal incomparabil și inaccesibil, fiind singura ce poate îmbina cu succes libertatea și exactitudinea“. „Se pare că Natura și-a rezervat numai pentru ea privilegiul de a le putea îmbina, pentru a ne face prin aceasta să-i cunoaștem superioritatea. Ea pare întotdeauna naivă, ingenuă. Ea merge fără să chibzuiască, pentru că e liberă. În timp ce artele legate de un model poartă aproape întotdeauna însemnele servituții lor“.[2] Departe de a revendica pentru arte vreo posibilitate de largă autonomie sau chiar vreo libertate de a schimba natura, el le prezintă aici ca fiind infinit inferioare acesteia și lipsite de orice libertate de mișcare, dat fiind servitutea față de modelul lor. Se poate ca Batteux să aibă dreptate în cele două propuneri ale sale; se poate ca arta să trebuiască a schimba natura, oricît de fără pereche ar fi ea; dar în acest caz problema trebuia pusă deschis și limpede, așa cum făcuse Jonathan Richardson — iar Batteux nu face asta.

Trublet, în cel de-al treilea volum al *Eseurilor* sale, consacră și el cîteva rînduri imitării în artă. El subliniază diferența dintre frumosul din natură și frumosul din artă, pînă la a face din ele două categorii de idei cu totul distincte. „Ideea că arta reprezintă o imitare a naturii trebuie să fie modificată și explicată, pentru a fi înțeleasă în sensul ei adevărat. De obicei i se dă prea mare amploare. Frumusețile artei sînt diferite de cele ale naturii, sînt de alt ordin.“[3] Ca exemplu al acestei divergențe el citează simetria și regularitatea pe care o căutăm în operele de artă și

---

[1] *Op. cit.*, p. 11.
[2] *Op. cit.*, p. 96.
[3] *Ed. cit.*, pp. 221—222.

Scanned with OKEN Scanner

care sînt aproape întotdeauna neglijate și uitate de natură.

Putem vedea deci că în secolul al XVIII-lea fiecare găsește ceva de obiectat la principiul imitării. Există evident aici un anume lucru pe care teoreticienii îl ocolesc, și de care vor să scape, recurgînd la toate modalitățile, în lipsa uneia cu adevărat bune.

În același timp, problema raporturilor dintre artă și realitate era mult mai apropiată de rezolvarea sa ultimă — într-un domeniu de cercetări foarte îndepărtat, la prima vedere, de cercetările estetice ce ne preocupă. Pentru a înțelege bine natura relațiilor dintre artă și realitate, trebuiau explorate originile artei. Or, problema originii artei în general, și mai ales a poeziei în particular, nu era necunoscută în secolul al XVIII-lea. Trebuie să spunem, și să repetăm ceea ce uităm prea adeseori: această problemă se impunea din ce în ce mai mult atenției contemporanilor. Nu de mult[1] ni s-a impus la Condillac.

În lucrarea sa *Eseu asupra originii cunoștințelor omenești*, apărută în 1746, Condillac este și mai ambițios decît autorul volumului despre *Artele frumoase reduse la un singur principiu*, publicat în același an; el nu se gîndește numai la artele frumoase; „scopul meu este de a reduce la un singur principiu tot ceea ce privește puterea de înțelegere omenească". Noi ne mărginim, în ceea ce ne privește, la ceea ce ne interesează, la arte. Condillac merge pînă la ceea ce el numește *limbajul de acțiune*, limbajul mut al primelor secole. De ce începe oare cu el? „Vom vedea cum acesta a produs toate artele care pot să ne exprime gîndurile; arta gesturilor, dansul, vorbirea, declamația, arta de a nota, arta pantomimei, muzica, poezia, elocința, scrierea și diferitele caracteristici ale limbilor."

Condillac începe prin a stabili conexiunea intimă ce există între memorie și reflecție, pe de o

---

[1] Mustoxidi, în a sa *Histoire de l'esthétique française*, p. 49.

parte, și *semnele* dinadins alese, pe de alta. Aceste semne alcătuiesc înlocuitorul oricărui obiect absent. Fără semne n-ar exista memorie și am fi în totală imposibilitate de a lua atitudine față de lucrurile pe care hazardul nu ni le-a pus în față. „Dar de îndată ce omul începe să lege ideile de niște semne pe care și le-a ales el însuși, se formează în el memoria. După ce a dobîndit memoria, omul începe să dispună după voie de imaginația sa și să-i dea o nouă folosință. Căci, cu ajutorul semnelor la care poate apela după voie, el reînvie, sau cel puțin are posibilitatea să reînvie adeseori ideile legate de aceste semne.“ [1]

Nu întrezărim aici nici o legătură cu preocupările noastre estetice; o vom vedea însă de îndată ce vom trece, o dată cu autorul, la originea și dezvoltarea acestor semne, a căror necesitate este demonstrată.

A doua parte a *Eseului* este consacrată aproape în întregime acestei probleme. „Adam și Eva...“, începe Condillac; el se gîndește deci chiar la originile semnelor. Aceste semne foloseau oamenilor, înainte de toate, pentru a se exprima, și în această parte a *Eseului*, ideea ce predomină este cea a exprimării“.[2]

Istoria exprimării umane va fi, pentru Condillac, o dublă istorie, istoria limbajului sau a limbilor și istoria artei sau a artelor.

Primul limbaj se compunea din strigăte naturale și din *limbajul de acțiune*, „limbaj care la începuturile lui, pentru a fi potrivit cu puțina inteligență a oamenilor de pe atunci... nu consta, după cum se pare, decît din strîmbături și din gesturi agitate și violente“. Chiar și atunci cînd oamenii au învățat să se folosească de limbajul articulat, ei s-au folosit un timp și de unul și de celălalt...; practica a dăinuit încă mult timp după ce necesitatea a încetat, mai ales la orientali, al căror caracter se împăca de minune cu o formă de dialog ce le exersa atît de bine vioi-

[1] *Op. cit.*, vol. 1, p. 75.
[2] Mustoxidi, *op. cit.*, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

ciunea și o mulțumea atît de mult prin reprezentarea unor imagini sensibile“ [1]. Fără îndoială că aici trebuie căutată cauza atîtor expresii ce-și au originea în limbajul de acțiune și pe care le găsim în Scriptură, ca atunci cînd Ieremia „sparge un vas de pămînt sub privirea poporului“, sau atunci „cînd își pune la gît legături și juguri“ etc., și încă: „iată pentru ce se spune că David juca înaintea arcei“.

Căci dansul este prima artă pe care Condillac o vede născîndu-se din această tendință rudimentară de exprimare. „Dansul pașilor“ urmează după „dansul gesturilor“; „oamenii se folosesc de el pentru a exprima anumite stări sufletești și, mai ales, bucuria“. Autorul vede în dans, în plin secol al XVIII-lea, aceeași rațiune de a fi: „Există diferite genuri de dans, de la cel mai simplu, pînă la cel mai puțin simplu. Toate sînt bune cu condiția să exprime ceva, și sînt cu atît mai perfecte cu cît modul lor de exprimare este mai variat și mai extins. Cel ce zugrăvește grația și noblețea este bun; cel prin care se realizează un fel de conversație sau de dialog mi se pare și mai bun încă“. Să luăm aminte la drumul străbătut pînă acum: înainte de a aborda problema originii artei, nu auzeam vorbindu-se decît de *imitare*; acum nu e vorba decît de *exprimare*.

După cum dansul s-a născut din nevoia de exprimare, tot astfel, din aceeași necesitate, s-au născut muzica și arta dramatică, ce îmbină pantomima cu limbajul articulat, sau, altfel spus, limbajul de acțiune cu limbajul vorbit.

Acest limbaj vorbit s-a dezvoltat o dată cu poezia, după cum limbajul de acțiune s-a dezvoltat o dată cu dansul. Poezia aparține primelor etape ale dezvoltării limbii și nu are nimic de-a face cu civilizațiile înaintate. „Ne putem da seama de stilul primelor poezii din geniul primelor limbi“ [2].

---

[1] *Op. cit.*, vol. 2, p. 16.
[2] *Op. cit.*, vol. 2, p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

Omul, în dezvoltarea sa, a ajuns la momentul în care limbajul de acțiune cedează pasul din ce în ce mai mult limbajului vorbit. Cu toate astea nu există nici o soluție de continuitate în această dezvoltare. Limbajul de acțiune era, în chip firesc, violent și sensibil. Limbajul vorbit va trebui să treacă și el prin asta; cum va face oare? „Stilul, pentru a copia (Condillac ar fi putut foarte bine să spună „a exprima") imaginile sensibile ale limbajului de acțiune, a adoptat tot felul de figuri și de metafore, fiind ca o adevărată pictură... Chiar și numai un singur cuvînt care nu zugrăvește nimic ar fi fost prea slab pentru a urma imediat limbajului de acțiune. Acest limbaj era atît de adaptat primitivismului spiritelor, încît sunetele articulate nu puteau să-l suplinească decît în măsura în care expresiile se acumulau unele peste altele." [1]. De aici, metafora și pleonasmul, amîndouă aceste figuri de stil provenind din nevoia imperioasă a omului de a se exprima, iar nu dintr-o căutare tardivă menită se desfete vreun secol inactiv.

Ajuns aici, Condillac uită oarecum de grija unui simplu istoric și se îndreaptă cu toate forțele spre cauzele finale. La ce bun toate acestea? „Poezia și muzica n-au fost cultivate de oameni decît pentru a le face cunoscute religia și legile și pentru a păstra amintirea oamenilor de seamă și a serviciilor pe care ei le-au adus societății" [2].

În paralel cu această dezvoltare a limbajului se dezvoltă mai tîrziu și scrierea; și dacă în perioada de început a limbajului ne-am întîlnit cu poezia, la începuturile scrierii ne aflăm în prezența picturii. „Limbajul, în dezvoltarea sa, a urmat soarta scrierii", ne spune Condillac [3], neluînd seama la faptul că mai logic ar fi fost să spună invers.

Limbajul de acțiune, pentru a exprima un obiect, încerca să redea într-un fel o imagine a sa. La fel și scrisoarea primilor scribi: „Imagi-

---

[1] *Ibidem.*
[2] *Ibidem*, vol. 2, p. 109.
[3] *Ibidem*, p. 114.

Scanned with OKEN Scanner

naţia nu i-a făcut să-şi reprezinte obiectele decît prin aceleaşi imagini pe care ei le exprimaseră deja prin acţiuni şi prin cuvinte şi care duseseră, de la început, la limbajul figurat şi metaforic. Metoda cea mai firească a fost deci aceea de a desena imaginile lucrurilor... şi prima încercare de scriere n-a fost decît o simplă pictură. Or, după Condillac, acest procedeu este important nu numai pentru scris; el determină şi naşterea picturii: „Se pare că pictura îşi are obîrşia în necesitatea oamenilor de a-şi însemna astfel gîndurile; şi, fără îndoială, această necesitate a contribuit la conservarea limbajului de acţiune, ce putea fi pictat cu cea mai mare uşurinţă“ [1].

În felul acesta, Condillac şi-a ţinut făgăduiala de a găsi obîrşia tuturor artelor în limbajul de acţiune. Ajuns la sfîrşitul deducţiilor sale, el îşi subliniază izbînda cu o modestie orgolioasă: „Poate că toată această prezentare va fi luată drept un roman: dar un roman, căruia, cel puţin, nu-i putem refuza verosimilitatea. Am văzut în limbajul de acţiune germenul limbilor şi al tuturor artelor ce pot folosi la exprimarea gîndurilor noastre; am văzut care sînt circumstanţele ce au favorizat dezvoltarea acestui germene; şi nu numai că am văzut cum se nasc aceste arte, ci le-am urmărit şi progresele şi le-am explicat diferitele caracteristici. Într-un cuvînt, cred că am demonstrat, într-un chip palpabil, că lucrurile ce ne par a fi cele mai ciudate, au fost la vremea lor cele mai firești, şi că nu s-a întîmplat decît ceea ce trebuia să se întîmple“ [2].

Cu siguranţă că Condillac a făcut o încercare interesantă de a reduce toate artele la un singur principiu, care nu este acela al imitării frumoasei naturi [3], ci acela al exprimării. Cu toate acestea

---

[1] *Ibidem*, p. 178.

[2] *Ibidem*, p. 220.

[3] Condillac e neîncrezător în privinţa sa: „Se vorbeşte mult despre natura frumoasă; ba chiar nu există popor civilizat care să nu vrea să o imite; dar fiecare crede a găsi un model în felul lui propriu de a simţi. Să nu ne mirăm dacă o recunoaştem atît de greu; ea îşi schimbă prea

nu ne putem împiedica să considerăm că astăzi înțelegem gîndirea lui Condillac mai bine decît o înțelegea el însuși. Sîntem de acord, Condillac a descoperit admirabil originea artelor; dar oare asta l-a făcut să înțeleagă mai bine natura intimă și să privească arta timpului său cu alți ochi decît contemporanii săi? Fără să-l învinuim că face din exprimare scopul artei [1], ne întrebăm dacă o înțelege el oare și în alt chip decît ca o cauză primară. Gîndirea sa devine foarte vagă atunci cînd se adresează naturii artei sau artelor; ea nu depășește constatarea faptului că ceea ce era odinioară necesar devenind netrebuincios, este folosit în continuare de poeți pentru a le înfrumuseța opera. Acest principiu pare bine chibzuit, bine gîndit și, în final, destul de îndepărtat de adevărata muncă a unui artist sau a unui poet. De altfel, este sigur că punctul de vedere istoric dă o mare amploare gîndirii lui Condillac. Dar oare această gîndire este originală?

Este cu neputință ca, urmărind atent gîndirea lui Condillac, orice cititor zelos al lucrărilor estetice ale lui Benedetto Croce să nu fi simțit unele reminiscențe frapante. Și totuși acum nu

---

adeseori fața, sau cel puțin arată asemenea fiecărei țări în parte. Mă întreb chiar dacă felul cum vorbesc eu despre ea acum nu se resimte de felul cum este văzută ea de cîtăva vreme în Franța" *(ibidem*, p. 117).

[1] Mustoxidi *(Op. cit.*, p. 51 ss.) vede astfel gîndirea lui Condillac: „O singură idee fundamentală îi guvernează explicațiile: artele și literatura au aceeași origine ca și limbajul și sînt înflorirea supremă a necesității de a se exprima resimțită de om". Supremă sau primă? ne întrebăm noi. „Mai mult încă, Condillac nu vede în artă un epifenomen aflat alături de viața noastră serioasă, ceva supraadăugat, dar care rămîne independent de activitatea noastră cotidiană, ciuperca rară care crește la rădăcina stejarului; pentru el, arta își trimite rădăcini vitale, odată cu limbajul, în nevoia cea mai fundamentală a vieții noastre, nevoia de a se exprima. Arta se confundă astfel cu viața însăși a omului în ceea ce are ea superior". Ne întrebăm din nou: oare tot așa stau lucrurile și astăzi, și această identificare a artei cu viața nu a avut oare loc, după Condillac, în primele etape ale dezvoltării omului, pe treapta inferioară a dezvoltării sale, și nu în momentul cînd a ajuns la un nivel superior?

Scanned with OKEN Scanner

ne gîndim la Giambattista Vico: ne gîndim la un alt autor, pe care însuşi Condillac ni l-a indicat cu o sinceritate care îi face onoare.

Este vorba despre episcopul Warburthon şi despre *Eseul asupra hieroglifelor egiptenilor*, apărut în 1741 şi tradus în limba franceză în 1744. Condillac l-a citit şi a tras foloase din citirea lui, în momentul cînd *Eseul* său era aproape terminat, aşa cum declară el însuşi. Probabil că el a fost foarte mulţumit să descopere în această lucrare idei foarte asemănătoare cu ale sale.

Warburthon a scris un tratat special despre hieroglife. Ideea centrală a acestei lucrări ia atitudine împotriva prejudecăţilor de a-i învinovăţi pe preoţii egipteni de inventarea semnelor hieroglifice ce trebuiau să folosească la ascunderea ştiinţei şi a tainelor lor.

Warburthon începe cu scrierea, pentru că el se ocupă de hieroglife. „Cum sunetele nu se extind dincolo de momentul şi de locul unde sînt proferate, după ce s-au imaginat sunetele, s-au inventat figurile şi caracterele... Acest mod de a ne comunica ideile prin semne şi prin figuri a constat mai întîi în desemnarea, foarte firească, a imaginilor lucrurilor... Prima încercare de scriere a fost, după cum se vede, o simplă pictură.“ Ideile lui Condillac despre pictură sînt atît de asemănătoare cu cele ale lui Warburthon, încît chiar şi exemplele citate de unul şi de celălalt sînt exact aceleaşi [1].

Dar iată că scrisul îl conduce pe Warburthon la limbă, după cum limba îl va conduce pe Condillac la scris. Warburthon continuă să combată prejudecata ce considera că hieroglifele reprezintă un artificiu conştient el preoţilor egipteni. „Dar, pentru a dovedi din aproape în aproape că natura

---

[1] Warburthon, *op. cit.*,p.5: „Astfel, pentru a exprima ideea de om sau de cal s-a reprezentat forma unuia sau a celuilalt“. — Condillac, *op. cit.*, vol. 2, p. 178: „Pentru a exprima ideea de om sau de cal, s-a reprezentat forma unuia sau a celuilalt; şi prima încercare de scriere n-a fost decît o simplă pictură“.

Scanned with OKEN Scanner

și necesitatea, și nu discernămîntul nostru și arta, au făcut să se nască diferitele feluri de scrieri hieroglifice, vom cerceta originea și progresul artei vorbirii. Comparația dintre aceste două arte, pe care le putem considera surori — ca să spunem astfel — va face lumină atît asupra uneia, cît și asupra celeilalte."

Acest prim limbaj ne este cunoscut. El era „foarte grosolan, steril și echivoc, așa că oamenii erau mereu în încurcătură, ori de cîte ori voiau să-și comunice unii altora vreo idee nouă sau vreo situație neobișnuită. Natura i-a silit să încerce să remedieze aceste neajunsuri, adăugînd la cuvinte niște semne convenabile și semnificative. În consecință, în primele secole ale lumii, conversația a fost susținută prin expuneri formate dintr-un amestec de cuvinte și acțiuni" [1]. Iată limbajul de acțiune al lui Condillac; găsim termenul folosit de traducătorul francez al lui Warburthon în acest pasaj [2]. Cunoaștem și urmarea: „Folosința și obiceiul, așa cum s-a întîmplat cu majoritatea celorlalte lucruri ale vieții, au schimbat apoi în ornament ceea ce se datora necesității", căci, așa cum spune Warburthon într-un alt pasaj, „omul s-a purtat întotdeauna în așa fel încît și-a schimbat nevoile și trebuințele, atît în ceea ce privește îmbrăcămintea, cît și locuința, într-un lucru de paradă și de podoabă" [3].

Este firesc deci să găsim urmele limbajului de acțiune în stil și în limbă, mult timp după dispariția necesității sale absolute. În mod exact, așa cum spune Condillac, tropii și figurile, pleonasmul și metafora provin din aceste prime procedee necesare; atît unele cît și celelalte nu sînt nicidecum datorate invențiilor și cercetărilor tardive ale literatorilor, ci necesității de exprimare, necesitate inevitabilă la care ajunseseră primii oameni ce căutau să comunice între ei. „Într-adevăr, atunci cînd expresiile nu corespund pe de-a-n-

---

[1] *Op. cit.*, pp. 49—52.
[2] *Ibidem*, p. 53.
[3] *Ibidem*, p. 197.

Scanned with OKEN Scanner

tregul ideilor celui ce vorbește — așa cum se întîmplă adeseori atunci cînd ne folosim de o limbă săracă — aceasta încearcă în chip necesar să se explice, exprimîndu-și din nou gîndul cu alte cuvinte, după cum un om al cărui trup se simte stingherit într-o poziție, caută mereu o alta care să-l mulțumească". Iată explicația pleonasmului și iat-o și pe aceea a metaforei: „Primii oameni fiind simpli, grosolani și copleșiți de simțuri, nu puteau să-și exprime concepțiile lor imperfecte ca gîndire abstractă și operațiile judecății decît cu ajutorul imaginilor sensibile care, prin mijlocirea acestei aplicații, deveneau metafore".

În felul acesta, Warburthon ajunge și el la un singur principiu pentru scriere și limbă, pictură și poezie [1]: „Vedem astfel că fundamentul comun al diferitelor feluri de scrieri și de limbaje a fost o pictură sau o imagine prezentată imaginației prin interpunerea ochilor sau a urechilor" [2]. Condillac nu va face decît să împrumute aceste idei și să le pună în relief, legîndu-le de construcția sistematică pe care o înălțase [3].

Dar, la rîndul său, Warburthon este oare primul ce pune în circulație aceste idei?

Evident că nu, și acest lucru este foarte clar pentru oricine cunoaște gîndirea marelui filozof napolitan Giambattista Vico. Ideile sale despre limbă, scriere și poezie sînt elaborate lent, începînd din 1720, data publicării operei sale *De universi juris uno principio* [4], și pînă la 1744,

---

[1] Warburthon citează un mare număr de exemple de stil metaforic extrase din *Scrierea și literaturile vechi*. Ceea ce va face și Condillac, *op. cit.*, vol. 2, p. 16 (cf. mai sus, p. 119).

[2] *Ibidem*, p. 88.

[3] Nu putem subscrie decît cu mari rezerve la părerea lui Mustoxidi, care consideră gîndirea estetică a lui Condillac ca pe „o noutate de o importanță considerabilă și teoria sa ca pe una dintre cele mai importante din secolul al XVIII-lea" (*op. cit.*, pp. 52—53).

[4] Titlul complet *De universi juris uno principio et fine uno liber unus* este foarte caracteristic pentru grija față de unitate care-l stăpînea, se pare, pe autor, în acea epocă.

Scanned with OKEN Scanner

data ultimei transformări a lucrării *Ştiinţa Nouă* [1]. Or, nu credem că Warburthon l-a cunoscut pe Vico, în ciuda paralelismului desăvîrşit ce există între ideile lor. Ideile profunde şi dificile ale lui Vico nu erau nicidecum cunoscute în secolul al XVIII-lea [2]. Abia dacă găsim despre el cîteva scurte menţiuni [3]. Dacă e să dăm crezare lui Croce, Montesquieu a cunoscut prima ediţie (1725) a lucrării *Ştiinţa Nouă*, dar n-a ştiut să tragă din asta nici un folos adevărat. Se pare că Vico a fost cu totul necunoscut mai ales în Anglia. La aceste consideraţii externe se adaugă altele extrase din însăşi lucrarea lui Warburthon. El citează mult literatura ştiinţifică din care trage foloase şi nu-l menţionează nicăieri pe Vico.

În sfîrşit, anumite raţionamemte scoase din observarea profundă a *Eseului* lui Warburthon ne par a fi defavorabile cunoaşterii lui Vico [4].

Dar care sînt ideile lui Giambattista Vico despre scriere, limbă şi arte?

Problema hieroglifelor pare a fi şi aici în centrul ideilor autorului. Şi el îi combate pe aceia care văd în hieroglife o scriere secretă. Toate teoriile sale depind, după propria-i mărturisire, de acest fapt. „Pentru a stabili toate aceste principii, trebuie, mai întîi, să distrugem opinia falsă conform căreia hieroglifele ar fi fost născocite de către filozofi pentru a ascunde cu ajutorul lor tainele unei vechi înţelepciuni secrete, aşa cum au crezut însăşi egiptenii; nu era deci o necesitate firească şi comună pentru toate

---

[1] Cele trei ediţii consecutive apar în anii 1725, 1730, 1744.

[2] Cf., B. Croce, *Filozofia lui Giambattista Vico*, Paris, 1913, p. 302.

[3] *Journal de Trévoux*, sept. 1726; *Journal de Leipzig*, august 1727; *Bibliothèque ancienne et moderne* de Leclerc vol. 18.

[4] Cf. *infra*, p. 130 n.

Scanned with OKEN Scanner

neamurile primitive să se exprime cu ajutorul hieroglifelor.“ [1]

Necesitatea unei scrieri care să folosească imagini sensibile nu face decît să răspundă unei alte trebuințe și anume aceleia a unui limbaj de acțiune sau limbaj mut. „Oamenii muți se exprimă prin gesturi ce au o legătură firească cu ideile pe care ei vor să le exprime. Acest principiu este și acela al hieroglifelor, pe care le-au folosit toate neamurile în prima lor stare de barbarie. După *Cratylos* al lui Platon și apoi după tratatul *De mysteriis Aegiptiorum* al lui Iamblichos, la origine s-ar fi folosit și principiul vorbirii naturale [2]. Acest limbaj mut a devenit din ce în ce mai puțin necesar, pe măsură ce se dezvolta limbajul articulat. Această primă limbă, în întregime de acțiune, este numită de Vico „divină“, dat fiind că ea exprimă mai ales ideile religioase ale omului primitiv ce tindea să divinizeze totul [3]. Ea a fost înlocuită printr-o a doua limbă, numită „eroică“, pentru că ea corespundea cu secolul eroilor, sau „simbolică“, dată fiind natura sa [4]. Acest limbaj eroic era mixt și se compunea în parte din lim-

---

[1] „E per istabilire di tutto cio più fermamente i principè, è qui da convellersi quella falsa openione, ch'i geroglifici furono ritrovati di fisosofi, penascondervi dentro i misterj d'alta sapienza riposta, come han creduto degli Egizj: perché fu comune naturale necessità di tutte le prime nazioni di parlare con geroglifici“ (*Principj di Scienza Nuova* ed. 1816. vol. 2, p. 53).

[2] „I mutoli si spiegano per atti, o corpi, ch'hanno naturali rapporti, all'idee, ch'essi vogliono significare. Questa Degnità è'l principio de'geroglifici, co'quali si trovano aver parlato tutte le nazioni nella loro prima barbarie. Quest'istessa è'l principio del parlar naturale, che congetturò Platone nel *Cratilo*, e dopo di lui Giamblico *de Mysteriis Aegyptiorum* esersi una volta parlato nel mondo...“ (*Ibidem.*, p. 171).

[3] „la prima fu una lingua *divina* mentale, per atti muti religiosi, o sieno divine ceremonie“ (*Ibidem.*, vol. 2, p. 46).

[4] „Il secondo parlare, che risponde all'Età degli Eroi, dissere gli Egizj essersi parlato per simboli... che dovetter essere le somiglianze mute,... e'n conseguenza devetter essere metafore, o immagini, o somiglianze, o comparazioni“ (*Ibidem.*, vol. 2., p. 56).

Scanned with OKEN Scanner

bajul mut și în parte din limbajul articulat; era foarte simplu [1] și conținea, în chip obligatoriu, figuri și tropi, metafore, imagini, analogii și comparații. Acest limbaj figurat era firesc, avînd în vedere că, dacă e adevărat, după cum spune metafizica raționalistă, că „homo intelligendo fit omnia", este adevărat și că, după cum spune metafizica „fantastică" (nume dat de către Vico), „homo non intelligendo fit omnia" [2]. „Omul primitiv, încercînd să se exprime, și nereușind încă să găsească mijloace mai precise, a recurs la imagini. Omul, *înțelegînd*, își explică lucrurile, dar *neînțelegînd*, le creează el însuși și, transformîndu-se în ele, devine echivalent cu ele."

Este motivul pentru care Vico poate spune, cu exactitate și pe drept, că el a înlăturat funesta prejudecată care îi împiedica pe oameni să vadă în tropi un lucru primitiv. „Am demonstrat prin toate astea că toți tropii... ce erau considerați pînă în prezent ca niște găselnițe ingenioase ale scriitorilor, au fost niște modalități de exprimare necesare pentru toate neamurile primitive." [3]

Limbajul „poetic" fiind un mod ineluctabil de exprimare, el stă la obîrșia tuturor artelor: „primii poeți au fost poeți prin natura lor, avînd. în vedere că poezia a întemeiat umanitatea păgînă și că toate artele își au începutul aici." [4]

[1] „Quindi fu necessario, che la lingua eroica nel suo principio fusse sommamente scomposta" (*Ibidem.*, vol. 2, pp. 64—65).

[2] „perchè comme la Metafisica ragionata insegna, che „homo intelligendo fit omnia", cosi questa Metafisica fantastica dimostra, che „homo non intelligendo fit omnia"; é forse con più di verità detto questo, che quello; perchè l'uomo con l'intendere spiega la sua mente, e comprende esse cose; ma col non intendere, egli di sè fa esse cose, e col transformandovisi lo diventa" (*ibidem*, vol. 2, p. 35).

[3] „Per tutto ciò si è dimonstrato, che tutti i tropi... i quali si sono finora creduti ingegnosi ritrovati degli scrittori, sono stati necessarj modi di spiegarsi tutte le prime nazioni..." (*ibidem*, vol. 2, p. 37).

[4] "poíque la poesia fondò l'umanità gentilesca, dalla quale, e non altronde dovetter uscire tutte le arti, i primi poeti furono per natura" (*ibidem*, vol. 1, p. 169).

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste idei, care vor reapărea sub o formă atît de șocant asemănătoare la Warburthon și Condillac, dobîndesc la Vico o însemnătate prin însăși „reîntoarcerile ciclice" continui, pe care Vico și le imaginează, după cum se știe, în istoria umanității. Odată trecute vîrstele divine și eroice, începe vîrsta umană, după care întregul ciclu reîncepe. Vico vede un exemplu frapant în barbaria primară care, revenind, a urmat imperiului roman și a ajuns pînă la civilizațiile noastre moderne. Altfel spus, Vico nu consideră că vîrsta poetică este pierdută pentru totdeauna.

De altfel Vico privește foarte atent pentru a observa ceea ce îl înconjoară. El știe că copiii au o foarte mare aptitudine spre imitare și îi vede cum se distrează reproducînd ceea ce au putut percepe și înțelege [1]. El știe de asemenea că oamenii muți și bîlbîiți încearcă să se exprime cîntînd [2]. Toate acestea îi dau indicații asupra primelor vîrste ale omenirii, omenire care se exprima prezentînd, prin cîntec, imagini sensibile. El mai știe și că oamenii stăpîniți de pasiuni și le exprimă cîntînd, așa cum observă că fac ființele foarte triste sau foarte bucuroase [3], observație care îl ajută să înțeleagă, și mai bine încă, vîrstele primitive.

Or, această ultimă observație pare a fi mai importantă pentru estetica actuală decît pentru cea istorică. Chiar la Vico am căuta în zadar vreo constatare care să tindă să-l compare pe poetul sau pe artistul *ce trăiește astăzi*, cu un copil sau cu un om primitiv. Să nu-i reproșăm lui Vico nici ceea ce am vrea ca el să fi spus pentru a ne face plăcere. Oare Vico a văzut că poetul

---

[1] „I fanciulli vagliono potentemente nell'imitare; perchè osserviamo per lo più trastullarsi in assembrare ciò, che son capaci d'apprendere". (*ibidem*, vol. 1, p. 169).

[2] „I mutoli mandan fuori i suoni informi cantando; e gli scilinguati pur cantando spediscono la lingua a pronunziare" (*ibidem*).

[3] "Gli uomini sfogano le grandi passioni dando nel canto, come si sperimenta nel sommamente addolorati ed allegri" *(Ibidem.)*

Scanned with OKEN Scanner

sau artistul poate redeveni copil sau om primitiv în plină civilizație și că el se poate întoarce la vîrsta divină sau eroică în plină vîrstă umană? [1]

Oricum ar fi, un lucru e sigur. Ideile noi pe care le-am putea repera la Warburthon și Condillac aparțin de drept lui Vico, ca fiind primul ce le-a enunțat [2]. Mișcarea ce tinde să elucideze

---

[1] Oare domnul Croce nu exagerează puțin meritele estetice ale lui Vico, după cum face, într-o măsură mult mai mare, domnul Mustoxidi cu Condillac? „Estetica trebuie să fie considerată, cu adevărat, ca o descoperire a lui Vico", ne spune el, și adaugă: „Dar de fapt, nu numele, ci faptul în sine are mare importanță, și adevărul e că Vico expune, despre poezie, o concepție ce era în acea epocă — și avea să mai rămînă mult timp încă — o noutate îndrăzneață și revoluționară." Domnul Croce are perfectă dreptate, dar oare aici nu-i vorba mai mult despre istoria poeziei decît despre poezie în sine? Analizînd concepția lui Vico, el ne spune: „Poezia nu-i o tainică înțelepciune... ea nu conține propoziții filozofice", dar imediat adaugă: „Poezia nu s-a născut din dorința de a plăcea...", or, prima propoziție se referă la poezia actuală, dar a doua nu se referă oare mai curînd la istoria poeziei? De ce nu citim astfel: „oare poezia nu se naște din dorința de a plăcea" sau „poezia nu tinde oare să placă"? (Cf. B. Croce, *op. cit.*, p. 50—51).

[2] Rămîne să lămurim raporturile dintre Warburthon și Vico. Așa cum am mai spus, nu credem că Warburthon l-a cunoscut pe Vico. În afară de argumentele citate mai sus (p. 126), iată ceea ce credem că putem invoca. Între cei doi autori există asemănări izbitoare. Amîndoi pun în centrul cîmpului lor de explorare hieroglifele. Amîndoi reacționează împotriva ipotezei care nu vede în această scriere decît un sistem cu cheie; în sfîrșit, amîndoi disting, după Porphyrius și Clement din Alexandria, trei feluri de scrieri egiptene: hieroglifică, simbolică și epistolică (intervertind ordinea dată de acești scriitori vechi). Dar iată că acordul încetează: dacă Vico se mărginește la aceste trei specii de scriere, Warburthon mai adaugă o a patra, scrierea hierogramatică, secretă și caracteristică preoților egipteni. Or, acest al patrulea fel de scriere schimbă în întregime mersul lucrurilor, pe care îl cunoaștem din lucrarea lui Vico. Warburthon cunoaște și el un fel de *recurs*: „printr-un efect al revoluției continue a lucrurilor, aceleași figuri care fuseseră mai întîi inventate pentru claritate, și apoi convertite în mistere, și-au reluat, cu timpul, prima lor „folosință" (*op. cit.*, p. 183) „*Recursul*" lui Vico omitea etapa hierogramatică secretă; este evident că nu Vico reprezintă sursa lui Warburthon. De altfel dat fiind că Warburthon este accesibil ideii de „*recurs*"

Scanned with OKEN Scanner

faptul istoric prin istoria sa are drept patron pe Vico.

Am găsit astfel, în secolul al XVIII-lea, două tendințe paralele de a reduce artele la un singur principiu: una dintre ele se sprijinea pe conceptul frumoasei naturi, cealaltă pe metoda istorică; prima a fost cea a lui Bateux, cea de-a doua a lui Vico, Warburthon și Condillac.

---

este sigur că triplul sistem al lui Vico, atît de sugestiv, i-ar fi fascinat gîndirea. Or, nu găsim aici nimic din toate astea. Ar rămîne să înțelegem cum se explică asemănările semnalate. Ipoteza hazardului ar fi prea puțin întemeiată. Înclinăm să admitem c-au avut o sursă comună. Sursele lui Vico nu sînt de loc cunoscute. Domnul Croce nu poate să ne dea decît niște indicații foarte vagi și înclină să-i recunoască lui Vico o originalitate foarte accentuată (*op. cit.*, p. 56). Ne întrebăm dacă n-ar trebui oare să căutăm o sursă comună, pentru Vico și Warburthon, în vreo carte anterioară despre Egipt și hieroglife? După cum ne amintim, cei doi autori reacționează puternic împotriva ipotezei tradiționale ce consideră hieroglifele ca o scriere cu cheie. Însăși această reacție echivalează cu admiterea unei explicații naturale și psihologic necesară pentru originea hieroglifelor și se situează astfel chiar în centrul ideilor estetice ale lui Vico și Warburthon. Din nefericire nu avem nicidecum instrumentele și mijloacele de lucru necesare pentru a duce mai departe cercetările pe această pistă. Astăzi noi nu putem decît să indicăm o lucrare, în care, începînd din secolul al XVII-lea, explicația hieroglifelor se opunea ipotezelor la modă care vor fi combătute de către cei doi autori ai noștri. Ne gîndim la lucrarea intitulată *An Essay towards a Real Character, and a Philosophical Language*, publicată în 1668 de către Jean Wilkins, episcop de Chester. Iată cum sînt explicate aici hieroglifele. „Ele nu par a fi decît o născocire imperfectă și defectuoasă, convenabilă primelor secole de ignoranță și de aceeași natură ca și scrierea în imagini a mexicanilor, care erau nevoiți să se folosească de acest mijloc improvizat, din pricină că nu cunoșteau literele. Nu știm chiar dacă egiptenii n-au recurs mai întîi la hieroglife din același motiv, adică din lipsa literelor.“ Lucrarea lui Wilkins, ca și pasajul de mai sus, sînt citate de către traducătorul lui Warburthon. (*op. cit.*, p. 2 ss.)

În ceea cel privește pe Condillac, domnul Mustoxidi se plînge *(op. cit. p. 53)* că domnul Croce nu l-a pomenit. Motivul pentru care n-a făcut-o e limpede: domnul Croce îl menționează — și încă amplu — pe Vico! Am putea semnala la domnul Croce și o altă lacună. Este posibil ca opinia noastră despre independența lui Warburthon în raport cu Vico să fie adevărată și, în acest caz, am avea

Scanned with OKEN Scanner

A doua dintre aceste tendințe sfîrșea, așa cum am văzut, prin a ocoli și a ignora cu totul principiul imitării, înlocuindu-l prin acela al exprimării. Marele nume al acestui curent este Vico.

Abatele Batteux a fost reprezentantul recunoscut al frumoasei naturi și, în același timp, purtătorul de cuvînt al opiniei obișnuite a secolului. Totuși, am putut vedea, oarecum pretutindeni, apărînd îndoieli, restricții și încercări făcute întru eliberarea din granițele foarte înguste ale imitării în artă. Armonia generală a obiectului, ideea și intenția artistului, arta incapabilă de a ajunge la frumusețile naturii, dar capabilă să le depășească —, toate acestea erau, pînă la urmă, îndreptate, mai mult sau mai puțin fățiș, împotriva principiului imitării.

Or, și aici se caută precursori. Ca pentru a-și pune secolul, un secol de critică și căutări, sub protecția marelui precursor al criticii moderne, Hurd, autorul unui Comentariu asupra lui Horațiu și a mai multor lucrări de memorie literară [1], scriindu-și tratatul său de mici proporții *Despre imitația poetică* (1751) nu face decît să transpună ideile lui Bacon. El citează un pasaj important de aici și îl urmărește îndeaproape în aceste cuvinte. „În sufletul omului există un anume

---

un nou fapt de introdus în istoria precursorilor lui Vico. S-ar putea, de asemenea ca această opinie să fie falsă, și în acest caz ar rămîne în continuare faptul că ideile lui Vico n-au rămas neobservate în secolul al XVIII-lea. Dovadă scrierile lui Warburthon și ale lui Condillac. Or, domnul Croce pare absolut convins că acest secol n-a putut înțelege ideile lui Vico, ce erau prea avansate pentru epoca sa. Domnul Croce ne spune chiar că însuși spiritul lui Montesquieu era mult sub această posibilitate (*op. cit.*, p. 103). Desigur că nu ar fi lipsit de interes să semnalăm unele urmări pe care ideile lui Vico le-au avut în mințile lui Warburthon și Condillac, ce erau, la rîndul lor, mult inferioare aceleia a castelanului de la Brède. Totuși, încă o dată, înclinăm spre soluția ce admite ignorarea lui Vico de către Warburthon.

[1] N-am consultat decît traducerea germană în două volume, publicată la Leipzig în 1772 de către Joh. Joach. Eschenburg.

Scanned with OKEN Scanner

lucru, înalt și sublim, care ne face să dăm la o parte toate lucrările obișnuite și trecătoare, pentru a ne imagina altele mai deosebite care să se potrivească cu puterile sale și care să-i împlinească toate aptitudinile și facultățile. Înainte de orice, poezia trebuie să slujească și să se supună acestei tendințe impetuoase și continui; în acest caz ea va fi numită divină, ca și cum o forță supraomenească ar participa la înălțarea sufletului pînă la aceste idei sublime“ [1].

Un observator atent va putea regăsi aceste idei în cursul secolului al XVIII-lea, de multe ori [2].

---

[1] *Op. cit.*, vol. 2, p. 8. Citățm cele cîteva rînduri din Bacon, atît de importante prin ele însele, pentru a arăta împrumutul de text arătat aici de Hurd:

„1. Cum res gestae et eventus, qui verae historiae subiiciuntur, non sint eius amplitudinis, in qua anima humana sibi satisfaciat, praeste est poesis, quae facta magis eroica confingat.

2. Cum historia vera succesus rerum minime pro meritis virtutum et scelerum narret; corrigit eam poesis et exitus et fortunas, secundum merita et ex lege Nemeseos exibet.

3. Cum historia vera, obvia rerum satietate et similitudine animae humanae fastidio sit; reficit eam poesis, inexpectata, et varia, et vicissitudinum plena canens. — Quare et merito etiam divinitatis cuiuspiam particeps videri possit; quia animum erigit et in sublime rapit; rerum simulacra ad animi desideria accommodando, non animum rebus (quod ratio facit et historia), submittendo“ *(De augm. scient.* L. H, c13 — cit. Hurd vol. 2, p. 159).

[2] Chiar în primii ani ai secolului găsim aproape aceeași idee și aceleași cuvinte la Muratori (*Della perfetta poesia Italiana*, Modena, 1706). Poezia desăvîrșește și idealizează natura, ne spune el și continuă cu aceste cuvinte: „. . . questo perfezionar la Natura apporta gran diletto, perchè s'accomoda al nobil genio dell'Anima umana. Non potendo essa nell'ordinario corso, e ne gli usati parti della Natura, trovar cose perfette, e imporarne tutto giorno delle nuove, si rallegra almeno in veggendole rappresentate tali dalla Poesia“ (vol. p. 116). Îl rugăm pe cititor să compare atent rîndurile următoare ale aceluiași Muratori cu textul citat de Bacon; el va observa imediat că aici e vorba, și încă mult mai mult decît la Hurd, de o traducere exactă ce nu ignoră nici chiar ordinea ideilor: „Se la storia non rapporta azioni, e avvenimenti di tal maestà, che appaghi

Scanned with OKEN Scanner

Principiul imitării începuse a se sfărîma din toate părţile.

---

l'apetito, e l'ingordigia dell'animo nostro; ecco la Poesia, che le reca soccorso, dipingendo fatti più Eroici grandezza più illustre di cose, con ordine più perfetto, con varietà più dilettevole, e vaga (*Nr. 1 la Bacon)*. Se la storia ci fa veder ne'suoi esempij la Virtù non premiate, e i Vizj non gastigati secondo il merito loro; la corregge, la migliora il pennello poetico, rappresentando i suo ritratti, quali potrebbe, o dovrebbe l'universale Idea della Giustizia formarli (*Nr. 2. la Bacon*). Ci fazia di leggieri la storia col narrar cose triviali, sempre le stesse, da noi spesso udite o vedute. A ciò porge rimedio la Poesia, cantando cose inudite, inaspettate, varie, e mirabili *(Nr. 3 la Bacon)*; adattando a i desideri nobili, e grandi dell'uomo le cose, e i parti della Natura, non l'animo dell'uomo alle cose, come suol far la storia (*concluzia lui Bacon*).

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul IV

COORDONAREA SUPREMAȚIEI ANTICILOR ȘI A RESPECTULUI REGULILOR

Fie că arta constă într-o imitare riguroasă a realității sau că ea trebuie să-și schimbe mult modelul, fiecare dintre aceste două posibilități implică o metodă, un procedeu. Oare această metodă și acest procedeu sînt în întregime dependente de artist, sînt hotărîte numai de acesta sau depind și de vreo necesitate oarecare situată în afara artistului ce trebuie să-i asculte porunca?

Oare există niște reguli necesare, sau regulile, prin definiție, sînt nefolositoare?

Iată o întrebare importantă care a pasionat întreg secolul. Nu rezultă de aici că ea a fost pusă altfel și clar întotdeauna; se întîmplă să scoatem elementele învelișului ce se abate de la regulă.

Așa se face că nu o singură dată problema regulilor a fost strîns legată de aceea a aprecierii antichității. Antichitatea, înțeleasă ca una dintre capodopere, una dintre culmile umanității, nu cere decît o cunoaștere aplicată, din care poate rezulta un grad de acceptare, sau altul, grad de acceptare ce nu depinde decît de părerea individuală a observatorului. Dimpotrivă, aceeași antichitate, înțeleasă ca un model unic, în cel mai înalt punct al dezvoltării umane, nu poate decît să domine viața spirituală, știința sau arta, în chip de stăpîn absolut. În acest sens aprecierea antichității, patrie aproape a tuturor regulilor

Scanned with OKEN Scanner

devenite clasice, va trebui să fie pentru noi strîns legată de analiza regulei în secolul al XVIII-lea.

Ne gîndim, fără îndoială, la Polemica cea mare. Sîntem foarte departe de a dori să reluăm întreaga istorie; neocupîndu-ne decît de fixarea liniilor celor mai generale, ale ideilor estetice ale secolului evităm amănuntele. Acest lucru se referă și la problema regulilor; astfel că nu putem insera în lucrarea noastră rezultatele minuțioase la care a reușit să ajungă domnul D. Mornet în studiul său despre *Problema regulilor în secolul al XVIII*[1].

În ce măsură acest procedeu este încă și mai just pentru polemica anticilor și-a modernilor. Este de ajuns să parcurgem frumoasele lucrări ale lui Rigault și Gillot[2] ca să ne convingem de uriașa energie ce a fost cheltuită în polemică, cu riscul de a se uita, uneori, ideile principale. Acestea, în mod firesc, n-ar fi trebuit lăsate la o parte într-un studiu asupra ideilor estetice ale secolului al XVIII-lea; totuși, este de ajuns să le cauți, nu în lucrările ce iau parte activă la Polemică, ci în lucrările ale căror autori, ținîndu-se la o parte, au observat, la fel de bine, alura generală a acestei Polemici. Nefiind polemiști, ei au evitat marea greșeală a luptătorilor activi care constă întotdeauna în aceea că se acordă prea mult loc efectelor polemicii, în timp ce ideile principale sînt uitate sau trec neobservate.

Polemica se prezintă în ochii noștri cu o tentă net literară. Trebuie să ne resemnăm să vedem în epocă mult mai multe preocupări pur literare de cît interes îndreptat spre celelalte arte. Teoreticienii poeziei i-au precedat pe cei ai artei în general, dacă facem abstracție de regulile tehnice. Însuși faptul că în secolul al XVIII-lea întîlnim cîteva poeme despre pictură, pare a dovedi că ea mai încerca încă, mai curînd să-și

---

[1] *Revue d'histoire littéraire*, 1914.

[2] Cf. Rigault, *La Querelle des Anciens et Modernes*, 1856. — H. Gillot, *La Querelle des Anciens et des Modernes en France*, 1914. M. Gillot nu trece în lucrarea sa de anul 1687.

Scanned with OKEN Scanner

aibă un Boileau al ei decît să discute liber. Marele merit al unor spirite însemnate ale veacului va fi acela de a introduce celelalte arte în dezbaterile rezervate pînă atunci numai poeziei. Dubos, Jonathan Richardson au dat garanții încă de la începutul secolului; trebuie să subliniem acțiunea lordului Shaftesbury care și-a împărțit interesul său între artele plastice și poezie cu toate că și el a consacrat în eseurile sale mult mai mult spațiu poeziei (*Tratat despre Hercule*, ce se ocupă de pictură, nu datează decît din 1713).

Nu vom căuta aici să aflăm c a r e au fost regulile în secolul al XVIII-lea ci să înțelegem care a fost opinia epocii față de regulă în general și să vedem dacă regula era utilă, deci, după această opinie, necesară? Se poate prevedea că autorii care ne vor interesa cel mai puțin vor fi aceia care au luptat pentru o regulă sau pentru alta, deci aceia care doreau cu orice preț, să codifice arta. Cei ca Lebossu sau Batteux ne vor opri atenția mult mai puțin decît ca Dubois, Fénelon sau Saint-Évremond. Acesta aparținînd prin viața sa secolului precedent rămîne totuși atît de legat de gîndirea secolului său, încît se cuvine să începem trecerea în revistă a părerilor acestui secol amintind-o în primul rînd pe a sa.

Alegîndu-și drept loc de exil Anglia, Saint-Évremond a fost nevoit să trăiască într-un mediu cu totul diferit față de acela de care ar fi avut parte dacă ar fi trăit în Franța, la Paris și la curtea Franței. Rămînînd departe de marea agitație pariziană și de marele mediu clasic, el a avut un motiv în plus să-și păstreze o deplină independență în spirit și judecată. Mediul englez îl susținea după cum urmează: tot ce venea aici din Franța, ajungea sub o formă oarecum atenuată de depărtare și era neutralizat de spiritul englez; de asemeni, fiind francez Saint-Évremond putea să treacă prin filtrul analitic de care dispunea, criticile exagerate adresate uneori unor lucruri de origine franceză. Așa se face că-l vedem jucînd un rol dublu, de propagator al ideilor franceze în mediu englez și de propagator al ideilor englezești

Scanned with OKEN Scanner

prin mijlocirea numeroaselor scrisori pe care le trimitea în Franța; acest ultim punct este cu atît mai important cu cît aproape toate scrierile sale ar putea fi cuprinse într-o scrisoare și, după cum se pare, au și intrat.

Trebuind să ia poziție față de problema preeminenței anticilor sau modernilor, Saint-Évremond, cu spiritul său perspicace și pătrunzător, atinge cu acest prilej problema regulilor la antici, precum și pe aceea mai vastă, a regulii în general. Așa se face că la el, ca în concepția marilor spirite ale secolului al XVIII-lea, problemele dezbătute în cadrul *Polemicii* nu alcătuiesc decît o premisă importantă în corolarul care va decide asupra naturii și utilității regulii.

Lui Saint-Évremond îi place să judece numai ceea ce a citit el foarte bine, îi place de asemeni să citească cu ochii lui proprii, fără vreo prejudecată sau admirație preconcepută. El venerează și iubește antichitatea, dar știe de asemeni să-i găsească părțile slabe și nu se sfiește să le mărturisească; în felul acesta el ajunge uneori în dezacord flagrant cu părerile contemporanilor, fiind de partea modernilor, fără ca totuși să exagereze în ceva. Independența sa de judecată față de antichitate merită să fie explicată aici prin cîteva exemple.

El nu-l iubește din cale afară pe Vergiliu și îl critică mult. Eneas este mult prea creștin pentru a fi epic și cu atît mai mult pentru a fi un conducător păgîn ce trebuie să-i fie discipol lui Ahile. „În păgînism era un biet erou; la creștini ar fi putut fi un mare sfînt, bun să facă minuni și mai în stare să întemeieze un ordin religios decît un stat... n-aș putea suporta un cuceritor care să nu aducă decît lacrimi în fața nenorocirilor și temeri în fața primejdiilor ce vin“ [1]. Dar lui nu-i displace complet numai eroul, ci critică întregul poem, ca fiind o epopee căreia îi lipsește protagonistul: „Eneida este o poveste eternă unde au fost introduși zeii pentru a conduce și pentru

[1] *Réflexions sur nos traducteurs* (*Oeuvres*, *ed. cit.* vol.3, pp. 245—252.)

Scanned with OKEN Scanner

a le face pe toate. În ceeea ce îl privește pe bunul Eneas, el nu se amestecă în nici unul din proiectele grandioase și pline de glorie; îi ajunge să nu se dea în lături de la lucrurile ce țin de un suflet cu credință, iubitor și milos". Nu ezită să considere că *Eneida* este plictisitoare, cu excepția cîtorva episoade de care nu s-a atins, niciodată, nici un defăimător al lui Vergiliu (episodul lui Ninus și al lui Euryal); el găsește că poemul este plictisitor, comparîndu-l cu rivalul său ce-l zdrobește: „La Homer, totul îți trezește interesul și te emoționează; dar la Vergiliu, cine poate să nu se plictisească cu bunul Eneas și cu dragul său Achates?... te plictisește de moarte și cu toți ceilalți ... cu toți ceilalți ce însoțesc un conducător mediocru..." De aceea, după aceste observații ale lui Saint-Évremond, nu mai știm dacă nu face o ironie trăgînd următoarea concluzie: „Judecați din aceste vorbe în ce măsură trebuie să admirăm poezia lui Vergiliu, dat fiind că, în ciuda virtuții eroilor lui Homer și slabele merite ale eroilor săi, cele mai autorizate critici nu consideră că i-ar fi inferior".

Acestea fiind spuse, ne îndoim că autorul acestor rînduri ar putea cere o ascultare oarbă față de antici ca fiind antici. El face chiar unele restricții serioase față de imitațiile servile a ceea ce au aceste opere mai bun în ele; deși spune că „noutățile noastre sînt adesea extravagante și bunul simț din scrierile noastre este mai mult bunul simț al antichității decît al nostru", el mai spune și următoarele cuvinte; „Doresc ca spiritul anticilor să ne inspire; dar nu vreau să ni-l însușim pe-al lor, așa cum este. Vreau ca anticii să ne învețe să gîndim bine; dar nu vreau să mă folosesc de gîndurile lor. Operele ce ne-au rămas de la ei aveau grația noutății, legată de momentul în care le făceau: ceea ce noi scriem astăzi a îmbătrînit secol după secol și a ajuns fără viață, în mintea autorilor noștri" [1].

---

[1] *Lettre a M^me^ la duchesse de Mazarin* (*Oeuvres*, vol. 4, p. 100).

Scanned with OKEN Scanner

Saint-Évremond este cum nu se poate mai judicios; nu este imposibil ca el să fie, printre contemporanii săi, acela ce-a văzut cel mai bine în problema dezbătută de Polemică. Să observăm învinuirea serioasă și exagerată, de sterilitate, pe care el o aduce, pînă la urmă, întregii literaturi moderne și această învinuire este adresată, în mod deosebit, literaturii clasice din Franța. Cînd sîntem puși să urmăm fiecare cuvînt al anticilor ca pe o regulă, obținem ca rezultat tocmai această sterilitate; Saint-Évremond combate această tendință opunîndu-i argumente dintre cele mai juste și mai interesante:

„...ni se dau o infinitate de reguli care au fost făcute acum trei mii de ani, pentru a reglementa tot ceea ce se face astăzi; nu se ține deloc seama de faptul că nu se tratează aceleași subiecte și că astăzi un alt spirit le patronează.

„Dacă am face dragoste ca Anacreon și Sapho, nimic n-ar fi mai ridicol; ca Terențiu, nimic mai burghez, ca Lucian nimic mai grosolan. Toate timpurile au caracteristicile lor proprii, politica, interesele și treburile lor; își au într-un fel morala lor, cusururile și virtuțile lor. Avem de-a face tot cu omul dar natura omului se schimbă în om, și arta, care nu este altceva decît o imitare a naturii, trebuie să se schimbe ca și ea. Prostiile noastre nu sînt nicidecum prostiile de care și-a bătut joc Horațiu; viciile noastre nu sînt deloc viciile pe care le-a prezentat Iuvenal. Noi trebuie să satirizăm un alt ridicol și să ne folosim de o altă cenzură“ [1] .

Dacă nu ne înșelăm, putem și trebuie să subliniem și să punem în lumină că Saint-Évremond, spre deosebire de cei din secolul său — scoate în evidență aici, o foarte mare doză de ceea ce numim astăzi s p i r i t i s t o r i c.

Să trecem peste termenul de „imitație“ în artă, pe care se pare că autorul îl înțelege în

[1] *Op. cit.*, vol. 4, pp. 99—101.

Scanned with OKEN Scanner

maniera lui Shaftesbury, ca o imitare a naturii interioare și a semnelor sale exterioare, adică a obiceiurilor; să fim recunoscători lui Saint-Évremond că a pus arta în raport cu mediul și cu influențele sociale. Viața noastră, a oamenilor moderni din secolul al XVII-lea, spune el, este atît de diferită față de aceea a anticilor, încît noi avem nevoie de o altă artă: „schimbările în religie, guvernare, obiceiuri, atitudini comportamentale au fost atît de mari în lume, încît, pentru a pătrunde în specificul secolului în care ne aflăm ne trebuie o nouă artă“ [1]. Pe de altă parte, însăși lumea exterioară se reflectă cu totul altfel în sufletul nostru decît în acela al anticilor; Saint-Évremond se exprimă în această privință într-un fel poetic și plin de imagini, care merită să fie reținut:

> „Noi vedem natura altfel decît au văzut-o anticii. Cerul, acest locaș etern al atîtor divinități, nu mai este decît un spațiu uriaș și fluid. Și acum ne luminează același soare; dar noi îi atribuim un alt drum: în loc să se ducă să se culce în mare, el se duce să lumineze o altă lume“ [2].

Sînt variantele ce rezultă din dezvoltarea crescîndă a cunoștințelor noastre științifice. Adepții înfocați ai modernilor vedeau în acest progres un argument zdrobitor ce pledează pentru superioritatea poeziei și a artei moderne. Saint-Évremond este foarte departe de această concepție și știe foarte bine să surprindă diferența dintre știință și poezie și admite chiar că prima aduce un oarecare prejudiciu celei de-a doua. Nu mai sîntem în stare să facem o poezie comparabilă cu aceea a lui Homer: „Spiritul secolului nostru este cu totul opus acestui spirit îmbibat de povești și de false mistere. Nouă ne plac adevărurile declarate, la noi bunul simț prevalează asupra iluziilor fanteziei; astăzi nu ne mulțumește decît soliditatea argumentelor și rațiunea“ [3]. El nu

---

[1] *Sur les poèmes des anciens* (*Oeuvres*, vol 4, p. 352).
[2] *Op. cit.*, p. 335.
[3] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

pare a vedea vreun remediu pentru acest rău și consideră, cu toată seriozitatea, că sfîrșitul poeziei a venit. S-a înșelat însă; astăzi o știm. Un secol de știință nu poate să înlăture poezia; imaginația noastră este mai vie și mai trează decît ne este luminată rațiunea. Așa se face că nu sîntem în stare, în fiecare moment, să ne amintim că pămîntul este acela ce se rotește în jurul soarelui și nu *invers* și că vedem și ne imaginăm în continuare, că soarele răsare și apune. În ciuda dezvoltării științelor mai sîntem încă în starea de a vedea exteriorul lucrurilor și tocmai acesta îi face pe mulți dintre noi mai fericiți. Deci Saint-Évremond s-a înșelat și n-a făcut decît să atingă cu degetul rana imaginației contemporane.

Dacă autorul pare a exclude orice posibilitate de a face o poezie nouă în epoca în care a ajuns umanitatea, el nu-i absolvă însă de orice vină pe autorii contemporani; ei își întorc capul, cu bună știință de la viața reală ce-i înconjoară, pentru a nu se preocupa decît de o viață factice fiindcă este reprodusă: „Poeții noștri n-au avut puterea să-i părăsească pe zei și nici dibăcia de a folosi cum trebuie ceea ce le putea da religia. Legați de spiritul antichității ei dau îngerilor noștri înfățișarea lui Mercur și miracolelor noastre aerul minunilor fantastice ale anticilor“ [1]. El stigmatizează astfel falsul clasicism al multor autori semi-religioși și lipsa de veridicitate a stilului lor religios; el ar fi primit cu bucurie ideile lui Chateaubriand; timpurile moderne, oricît de inferioare ar fi ele, nu sînt totuși cu totul lipsite de poezie: „Dacă Homer trăia în prezent, ar fi creat poeme minunate, potrivite cu secolul în care scria“; dacă „poeții noștri fac poeme proaste ajustate după cele ale anticilor“ [2], motivul este că ei cred că trebuie să lucreze după niște reguli căzute în desuetudine de mult timp și că nu fac în felul acesta, decît să imite antichitatea, și, ca urmare, să-i imite pe alți imitatori. Rezultatele

---

[1] *Op. cit.*, p. 336.
[2] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

acestui procedeu sînt vrednice de plîns: „Orice nouă turnură s-ar da unor idei din vechime, sîntem obosiți de o poezie care recurge mereu la comparația Aurorei, Soarelui, Lunii, Stelelor. În poezia noastră descrierea unei mări liniștite sau furtunoase nu înfățișează nimic ce să nu fi fost zugrăvit, mult mai bine, de către antici. Astăzi nu numai ideile redate sînt aceleași, ci și chiar rimele. Ori de cîte ori întîlnesc „cîntul păsărilor", mă pregătesc să dau peste „șopotul rîurilor", „ciobănițele" stau întotdeauna culcate „în cîmpuri de ferigă"; și, în versurile noastre, deși întîlnești mereu cuvintele „tufișuri" și „umbrare", nu vezi, de fapt, adevăratul loc unde ele se află. Or, este cu neputință ca aceste lucruri să nu devină, pînă la sfîrșit, plictisitoare..."[1].

Ce trebuie să gîndim despre această problemă a regulilor, în general, sînt oare folositoare?

Să luăm un exemplu concret, scos din viața contemporană și avînd savoarea unei anecdote. Niciodată pînă acum critica nu s-a ocupat atît de mult de tragedie, „niciodată n-au existat atîtea reguli pentru a face tragedii bune, și se fac atît de puține tragedii bune, încît sîntem nevoiți să le reprezentăm pe cele vechi. Abatele d'Aubignac a scris o tragedie pe care o considera ca fiind singura ce respectă regulile lui Aristot: „sînt recunoscător domnului d'Aubignac, zicea Prințul, că a urmat atît de fidel regulile lui Aristotel, dar nu pot nicidecum să iert regulilor lui Aristotel de a-l fi determinat pe domnul d'Aubignac să facă o tragedie proastă".

Oare, să fie aici, efectiv, vina regulilor date de Aristotel, în particular sau este vorba de răul pricinuit, în general, de orice regulă? Saint-Évremond înclină să nege ideea valorii prea absolute a oricărei reguli: „Trebuie să admitem că Poetica lui Aristotel este o lucrare excelentă: și totuși nu există nimic destul de perfect pentru a regla toate

[1] Domnului mareșal de Créqui care mă întrebase în ce stare de spirit mă aflam și ce gîndeam la bătrînețe, despre toate aceste lucruri (vol. 3, pp. 99—100).

Scanned with OKEN Scanner

neamurile și toate secolele“ [1]. În aceasta constă răul oricărei reguli respectate cu sfințenie prea mare; deci nu trebuie să existe reguli fără excepții. Admițînd excepțiile, nu putem nega unele avantaje ale regulii: „Trebuie să iubim regula pentru a evita confuzia; trebuie să iubim bunul simț care moderează ardoarea unei imaginații aprinse“.

Rămîne de știut dacă nu putem evita confuzia și erorile unei „imaginații aprinse“ fără să recurgem la regulă care întotdeauna stinghereşte un mare geniu. Saint-Évremond pare a face aici o diferență între marile genii și cei care nu sînt; „cei pe care natura i-a făcut să se nască fără geniu, neputîndu-și-l niciodată acorda, dau totul artei pe care ei o pot dobîndi“, și astfel sînt mînați în mod necesar să venereze și să practice regula; de aceea, „pentru a da valoare singurului merit pe care îl au operele lor — acela de a fi scrise conform regulii —, ei nu uită să defăimeze operele care nu sînt concepute astfel“ [2]. Înseși aceste cuvinte dovedesc că autorul le îngăduie celor care s-au născut cu geniu să nu respecte întru totul regulile. Saint-Évremond formulează astfel, dinainte, argumentul lui Diderot: regulile sînt folositoare celor cu talent mediocru, marile talente pot să treacă peste ele.

Deci, după o serioasă argumentare, Saint-Évremond, natură puțin poetică de altfel, intonează cîntul bahic al libertății, carmaniola modernilor:

„Le cheval emplumé, Pégase, ne fera
Désormais aucun vol que dans nos Opéra;
Parnasse, Hélicon et Permesse,
Ce vieil attirail de la Grâce,
N'est plus aujourd'hui qu'un grand son,
Vide de sens et de raison.

Divines filles de Mémoire
Dont on implore le secours,
Et lors qu'on célèbre la gloire

[1] *De la tragédie ancienne et moderne* (*Oeuvres*, vol. 3, p. 171).

[2] *De la comédie anglaise*, *ibidem*, vol. 3, pp. 280—281.

Scanned with OKEN Scanner

Et lors qu'on chante les amours,
Laissez à notre fantaisie
L'honneur de notre poésie." [1]

Ca singură amintire, comprehensibilă pentru noi, a vechilor zei, nu vor rămîne decît Bacchus și Venus:

„L'ordinaire et honteux pillage
Que l'on fait chez l'antiquité,
Au lieu d'enrichir notre ouvrage
Découvre notre pauvreté.
Pourquoi révérer comme antique,
Ce que les Grecs dans leur Attique
Aimaient comme des nouveautés?
Serons-nous donc plus maltraités,
Pour avoir le bonheur de vivre,
Que ceux qui vivaient autrefois,
Et ne sont plus que dans un livre,
Où morts présomptueux, ils nous donnent des lois"[2].

Recalcitrant față de concepția adorării antichității, ridicată la rangul de regulă hotărîtoare a oricărei mișcări posterioare, Saint-Évremond este înclinat, cum e și firesc, că micșoreze valoarea regulii.

Aceasta nu era și opinia lordului Shaftesbury, care, avînd într-un grad mult mai mare cultul antichității, credea cu tărie în niște reguli fixe, ce trebuie să guverneze arta în toate secolele. Să mai adăugăm că aceste reguli, și la el, nu sînt nicidecum înguste.

Anglia nu lua decît o parte minimă la procesul declarat anticilor de către moderni. Dacă vorbele

---

[1] Calul întraripat, Pegas, nu va mai zbura / De acum înainte decît la Operă; / Parnas, Helicon și Permesse, Străvechi atribute ale Grației, / Nu mai sînt decît cuvinte răsunătoare / Goale de înțeles și fără de rost. /, Divine fiice ale Memoriei, / Al căror ajutor îl cer / Și cei ce slăvesc gloria / Și cei ce cîntă iubirea, / Lăsați pe seama fanteziei noastre / Onoarea poeziei noastre. (N.T.)

[2] *Sur la dispute touchant les Anciens et les Modernes, Stances irrégulières* (*Oeuvres*, vol 5, pp. 92—95).
„Obișnuitul și rușinosul jaf /Săvîrșit asupra antichității / În loc să ne îmbogățească opera / Dezvăluie sărăcia noastră. / *De ce să proslăvim ca antic, /Ceea ce grecilor în Atica lor / Le plăcea ca noutate?* / Vom fi deci mai prigoniți / Pentru că avem fericirea de a trăi / Decît cei care trăiau odinioară / Și nu mai sînt decît într-o carte / Unde, morți trufași, ne impun legi." (N.T.)

rostite de Wiliam Temple în favoarea anticilor și acelea pe care Wotton le spunea în favoarea modernilor nu erau nicidecum hotărîtoare, nu trebuie să uităm un alt autor care, luptînd împotriva prejudecății falsei antichități, o apăra pe cea adevărată. Atacul lui Bentley, fals adversar al antichității, valora el însuși mai mult decît multe argumente ale doamnei Dacier. Apoi trebuie să amintim încă un alt fapt de valoare primordială. Cu trei sferturi de veac înainte, Anglia a emis un cuvînt care acum era greșit înțeles, deci rău folosit în mîinile modernilor. Însuși Francis Bacon spusese că în realitate anticii erau tinerii, în timp ce modernii erau frații lor mai mari, pentru că sînt mult mai experimentați; de aici el trăgea concluzia că, pînă la un anumit punct, anticii nu aveau nici un drept la respect absolut din partea modernilor. Această concluzie, bine înțeleasă, nu putea fi raportată decît la științe și niciodată la arte (și mai ales la poezie), acestea nefiind nicidecum într-un progres continuu; este lucrul pe care modernii l-au înțeles cu greu [1]. Englezii aflîndu-se departe de atmosfera agitată a Polemicii din Franța, au știut, în majoritate, să se mențină în afara oricărui radicalism.

---

[1] Este ceea ce înțelegea perfect Vico care, comparînd, așa cum făcuse înainte Fontenelle *(Digression sur les anciens et les modernes*, și abatele Terrasson *(Dissertation critique sur Homère, 1715)*, dezvoltarea spiritului uman cu aceea a organismului omului (copilărie, adolescență, maturitate), consideră „copilăria" spiritului omenesc, epoca lui Homer și a primilor poeți, ca pe aceea a imaginației și a poeziei prin excelență. Este ceea ce îi îngăduie să înțeleagă adevărata măreție poetică a poemelor homerice, înțelese ca fiind expresia colectivă a întregii lor epoci, și nu numai ca aceea a unui poet, în timp ce Terrasson nu vedea încă aici decît niște materiale prost șlefuite și care, judecînd un poem după valoarea sa morală, ridica în slăvi opera *Telemah* ca fiind cel mai mare poem epic și pe Fénelon ca pe cel mai mare dintre poeți (cf. Rigault, *op. cit*). În timp ce abatele Terrasson susținea că la progresul continuu participă toate facultățile spiritului uman, fără a ține seama de natura lor, imaginativă sau rațională, Vico avansează ideea că rațiunea pură nefiind ea însăși decît ultima fază a dezvoltării umane, senzațiile și ima-

Scanned with OKEN Scanner

Shaftesbury face parte dintre aceia ce venerează antichitatea; cu toate astea este departe de fanatismul partizanilor anticilor, ce militează în Franța; el înțelege perfect antichitatea, deci o interpretează cu amploare. Nu admiră și nu înțelege pe nimeni la fel de bine și de profund ca pe marele Homer; pe vremea aceea nu era lucru prea ușor: să ne amintim felul cum îl ataca și îl traducea Lamotte .și felul cum îl apăra doamna Dacier. Să citățm rîndurile scrise de Shaftesbury despre Homer; scuzați-ne că le citățm în întregime; le vom cita totuși, pentru că ele ne vor arăta care sînt exigențele autorului:

„Homer nu prezintă nici virtuți și nici calități; el nu condamnă nici într-un fel obiceiurile, nu face nici un fel de panegirice și nici nu formează caractere; el nu face decît să introducă actorii în scenă. Aceștia se caracterizează ei înșiși. Se exprimă într-un fel care îi deosebește în toate, de orice altceva, într-un fel care nu îi face să semene decît cu ei înșiși. Înfățișarea și ținuta lor caracteristică, redate atît de exact și împărțite egal în fiecare amănunt al acțiunii, nu spun mult mai mult despre ceea ce se petrece în sufletul lor decît ar face-o toate comentariile și discursurile posibile. Poetul, în loc să-și dea acest aer de îngîmfată înțelepciune, nu apare deloc și abia se lasă descoperit în poem. Asta înseamnă cu adevărat a fi Maestru. El își zugrăvește în

---

ginația apar cu cea mai mare intensitate și viață în prima fază a dezvoltării: „Il più sublime lavoro della Poesia è, alle cose insensate dare senso, passione; ed è proprietà de'fanciulli di prender cose inanimate tra mani,e, trastullandosi, favellarci, come se fussero quelle persone vive", „che gli uomini del mondo fanciullo per natura furono sublimi poeti" ceea ce dovedește (*op. cit.* Lib. I, *Degli Elementi*, cugetarea XXXVII, vol. 1, p. 163). Comparați și următorul paragraf: „...i primi uoinmi come fanciulli del gener umano, non essendo capaci di formar i generi delle cose, ebbero naturale necessità di fingersi i caratteri poetici, che sono generi o universali fantastici da ridurvi, come a certi Modelli, o pure ritratti ideali, tutto la spezie particolari a ciascun suo genere simiglianti" (*Ibidem*, cugetarea XLIX).

Scanned with OKEN Scanner

așa fel personajele încît, ca să spună cine sînt și spre ce ținte le mînă autorul, nu trebuie să le pună pe fețe nici un fel de inscripție. Cîteva cuvinte rostite de unul dintre personaje cu un prilej neînsemnat sînt pe deplin suficiente pentru a le contura purtările și caracteristicile distinctive. Poetul poate să ne arate cu ajutorul unui singur deget structura și poziția întregului corp. Pentru a-și personifica eroii și pentru a le insufla viață el nu are nevoie de ajutorul niciunei arte“ [1].

Cît de departe ne aflăm față de ceea ce credeau că văd în Homer, Lebossu, Père Hardouin, Doamna Dacier și *tutti quanti*. Oare cum un asemenea gust să nu ajungă la o adevărată înțelegere a frumuseții antice și a tuturor falsităților moderne?

Mișcarea antică din secolul al XVII-lea făcuse să apară în Franța o întreagă serie de Arte Poetice încununate prin aceea a lui Boileau. Aceste coduri se caracterizau în general prin două lipsuri: prin tonul lor și, încă și mai mult, prin metoda lor dogmatică, și în al doilea rînd prin reducerea artei numai la poezie, ceea ce de fapt se potrivea cu subiectul restrîns pe care și-l propuneau în titlu.

Shaftesbury a înțeles și s-a ferit de aceste două lipsuri; secolul al XVIII-lea îl va imita.

---

[1] *Soliloquy*, vol. I, p. 131 — „He describes no qualities or virtues; censures no manners, makes no encomiums nor gives characters himself; but brings his actors still in a view. 'Tis they who show themselves. 'Tis they who speak in such a manner as distinguishes 'em in all things from all others, and makes 'em ever like themselves. Their different compositions and allays so justly made and equally carry'd on, thro'every particle of the action, give more instruction then all the comments or glosses in the world. The poet, instead of giving himself those dictating and masterly airs of wisdom, makes hardly any figure at all, and is scarce discoverable in his poem. This is being truly a Master. He paints so as to need no inscription over his figures, to tell us what they are, or what he intends by'em. A few words let fall, on any slight occasion, from any of the parties he introduces, are sufficient to denote their manners and distinct character. From a finger or a toe, he can represent to our thoughts the frame and fashion of a whole body. He wants no other help of art to personate his heroes, and make 'em living“.

Scanned with OKEN Scanner

Ştim deja că şi-a împărţit interesul între artele plastice şi literare. Ocupîndu-se ocazional de artele plastice de-a lungul eseurilor sale, el pregătea un studiu special dedicat acestui subiect, un studiu asupra foloaselor pe care pictura le-ar putea trage din scena lui Hercule, aflat între Virtute şi Voluptate.

În ceea ce priveşte tonul dogmatizant, cunoaştem prea bine opiniile autorului în această privinţă, ca să nu ne amintim de mostrele din stilul său, citate mai înainte. Să nu ne aşteptăm totuşi, nicidecum, să întîlnim la Shaftesbury accente de critică impresionistă. El este adînc convins că există legi externe şi reale ale creaţiei artistice; mai mult încă, şi pentru el, canonul acestor legi se află în *Poetica* lui Aristotel. Cu toate astea procedeul său este de excepţie în sensul că nu citează pe dinafară preceptele Stagiritului, neadăugînd însă la ele nimic de la sine; dar poate şi ştie să explice, să le clarifice, să le adapteze noilor exigenţe, toate acestea fiind exprimate într-o manieră proprie, atît ca gîndire, cît şi ca stil. Entuziasmul său pentru comentariul atît de rece şi de puţin interesant al lui Lebossu arată, de altfel, cît îl venera pe Aristotel.

Acest respect atît de mare pentru tradiţia anticilor s-a dovedit a fi exagerat în cîteva ocazii. Dacă înţelegea în adîncime şi pe dată frumosul antic, nu o făcea totuşi fără să exagereze puţin puterea sa tutelară şi absolută pentru toate secolele viitoare. Astfel, el îi sfătuieşte pe pictori, sculptori şi poeţi să se adreseze mai curînd cărţilor şi monumentelor înţelepciunii şi frumosului antic decît naturii; se gîndeşte aici la monumentele artei greceşti. Dacă ne spunea că trebuie să descifrăm în operele antice felul în care scriitorii înţelegeau natura, şi aceasta pentru a învăţa noi înşine cum trebuie să înţelegem natura ce ne înconjoară — ar avea dreptate. Dar punînd problema, aşa cum o pune, el se îndreaptă spre sclavie şi merită să vadă adresîndu-i-se reproşurile pe care Diderot le va face marelui Winckelmann peste cîteva zeci de ani.

Scanned with OKEN Scanner

Shaftesbury admira și iubea cel mai mult în Franța tocmai această docilitate mereu gata să se supună preceptelor antice: el nu-și dădea seama că aceasta pleda pentru îngustarea orizontului din arta franceză care, adeseori, îl scotea din fire pe el ca englez. Preceptele anticilor erau pentru el o *condiție sine qua non* pentru a ajunge la păstrarea bunului gust și la crearea unor lucrări ce pot pretinde a fi de bun gust; meritul său era de a ști să descopere tot ce-i mai bun în antichitate și să se limiteze aici.

Anglia era departe de a se conforma în unanimitate stilului clasic. În ciuda Restaurației și în ciuda lui Dryden, ea îi pricinuia serioase temeri lui Shaftesbury; înseși aceste temeri ne par interesante pentru lumina pe care ele o aruncă asupra naturii regulilor admise de scriitor. Astfel, de exemplu, el nu aproba la contemporanii săi „opinia aproape generală a celor ce se ocupau cu arta Muzelor, opinie conform căreia, numai cu ajutorul talentului și a unei rapidități înnăscute în mînuirea stilului și a gîndirii, poetul poate învinge orice piedică ce-i stă în cale, se poate juca așa cum vrea cu opera, făcînd totul parcă în treacăt, spontan și în cel mai scurt timp“ [1]. Nu, niciodată nu te poți folosi numai de talentul tău, după cum nici talentul comprehensiv numit bun gust nu este de ajuns pentru a aprecia o operă: „O iubesc, îmi place, o admir! De ce? — Fiindcă așa îmi vine sau pentru că așa am chef. — Dar învăț să iubesc, să admir, să capăt gust pentru ceva în măsura în care obiectul însuși o merită.... Altminteri îmi place într-un moment, și îl detest într-altul“ [2].

---

[1] “’Tis at present the boast of almost every enterprizer in the Muses art, that by his genius alone, and a natural rapidity of style and thought, he is able to carry all before him, that he plays with his business, does things in passing, at a venture and in the quickest period of time“. (*Soliloquy*, 1, p. 233).

[2] „I like! I fancy! I admire! — How? — By accident, or as I please. — No. But I learn to fancy, to admire, to please, as the subjects themselves are deserving, and can bear me out. Otherwise, I like at this hour, but dislike the next“ (*Soliloquy*, p. 343 ss.)

Scanned with OKEN Scanner

Există reguli ce alcătuiesc o întreagă știință pe care nu o cunoști și nu o respecți decît străduindu-te întru aceasta: „Nu ezitînd și prin fantezie voi ajunge la ținta și la plăcerea pe care mi-o făgăduiesc .... Dacă aștept ca știința să-mi vină din întîmplare sau ca un amuzament, voi fi foarte deziluzionat“ [1].

Pentru a corecta gustul artistic al contemporanilor săi, Shaftesbury scrie, în felul său interesant, spumos și ironic, *Soliloquy or Advice to an Author*. Să nu căutăm aici precepte speciale de felul celor ale lui Lebossu sau chiar Boileau; el enunță numai precepte foarte generale, îndreptate împotriva anarhiei care domnește în epocă. Spune că fiecare idee trebuie gîndită bine și încă o dată gîndită, că nu ne putem lăsa în voia fanteziei fără o reviziune foarte atentă. De fapt, observînd îndeaproape părerile autorului, ne dăm seama că el nu dorește decît o potrivire cu adevărul fenomenelor ce țin de inimă și de sufletul omenesc. Acest lucru este foarte general, prea general pentru ca să nu obțină un acord unanim. În principiu, Shaftesbury este adeptul codului antic și ar vrea ca autorii să i se conformeze, ceea ce nu-l împiedică să iubească și să prețuiască vechea poezie engleză, pe Shakespeare și pe Milton, tocmai în numele acestei autenticități a sentimentului, blamîndu-le însă forma frustă și primitivă.

Sistemul lui Shaftesbury nu este cîtuși de puțin îngust: respectînd codul antic, el nu consideră (și are dreptate) că se contrazice atunci cînd admiră totodată marea poezie modernă, de fiecare dată cînd găsește în ea o observație auten-

---

[1] “'Tis not by wantonness and humour that I shall attain my end and arrive at the enjoyment I propose... and if I expect the knowledge should come to me by accident, or in play, I shall be grossly deluded...“ *(Ibidem)*.

Scanned with OKEN Scanner

tică. Lipsa regulii, după el, nu este decît lipsa de adevăr [1].

Puține lucruri par atît de reconfortante într-o îndelungată dezbatere literară, ca acela de a întîlni o oarecare unitate care nu se mulțumește să lanseze unul sau două argumente polemice, ci preferă să se țină de o parte, pentru a se putea gîndi din nou, pe îndelete, la obiectul discuției. Putem avea acest sentiment citindu-l pe Shaftesbury, dar îl avem, neîndoielnic, și mai mult încă, atunci cînd ne ocupăm de opera lui Fénelon. Contribuie, de asemenea, la această impresie și faptul că cei din preajma autorului cărții *Characteristics* nu sînt nici pe departe la fel de combativi ca aceia din preajma episcopului de Cambrai; cum să nu pară cavalerul Temple calm și liniștit în comparație cu Perrault, Dacier și Lamotte? Fénelon [2] nu se ocupă deloc de problema regulilor ca atare: o consideră probabil prea universal rezolvată în favoarea lor. Dimpotrivă, se ocupă pe larg și cu o admirabilă ușurință și perspicacitate de problema raporturilor care ne leagă de antici. După cum știm, cele două probleme sînt atît de apropiate una de alta, încît felul cum este pusă cea de a doua ne va putea defini opiniile autorului asupra celei dintîi. Inteligența și, încă și mai mult, inima sa sînt atît de primitoare încît, mărturisindu-și preferința pentru antici, știe să fie în bune relații și cu modernii, și nu le neagă cîtuși de puțin importanța viitoare socotind-o posibilă, dacă nu probabilă.

---

[1] Marele contemporan al lui Shaftesbury, Addison, este, ca și el, foarte englez, deși atît de puțin radical, avînd cel mai mare respect pentru reguli, el aruncă totuși o privire plină de curiozitate și dincolo de ele. "Thus, although in poetry it be absolutely necessary that the unities of time, place and action, with other points of the same nature, should be thoroughly explained and understood, there is still something more essential to the art, something that elevates and astonishes the fancy, and gives a greatness of mind to the reader..." (*Spectator*, nr. 409).

[2] Cf. Albert Chérel, *Fénelon au XVIII^e siècle en France*, Paris, Hachette, 1917.

Scanned with OKEN Scanner

Ne simțim cu totul intimidați cînd trebuie să scriem despre Fénelon. Poate că nici un alt condei nu poate fi definit atît de greu. Și nu este vorba aici de un stil model, ba poate că nu este vorba nici măcar despre stil, înțeles în mod exclusiv ca limbă; ci este vorba de modul aproape unic în care se exprimă gîndirea autorului. Este un amalgam nemaiîntîlnit de claritate și grație, de precizie și dezinvoltură, de premeditare și ușurință. Nu e cu putință să fii mai precis, fiind totodată atît de puțin pedant. Nu e cu putință să respecți mai bine logica, eliminînd totodată tot ce este prea sec și prea dur în ea. Acest lucru se vede pînă și în dispunerea subiectului în fraze; nu-i cu putință să termini o frază mai corect, estompîndu-i totodată orice limită prea marcată în raport cu frazele învecinate. O pagină din Fénelon este ca un val continuu ce se leagănă întruna, fără vreo mișcare prea puternică, dar mereu însuflețită de o nouă idee ce se intercalează la timp și într-un fel neașteptat, deși niciodată forțat, în armătura frazei, ce părea totuși că se va termina într-un mod previzibil. Astfel încît arareori ajungi să definești cu certitudine gîndirea lui Fénelon după felul cum și-a început ideea, știind în același timp că ea va sfîrși nu numai într-un fel nou și surprinzător, ci și dezinvolt și armonios. Armonia exprimă bine stilul lui Fénelon, uniformitatea acestuia fiind astfel prin definiție exclusă.

Un asemenea condei și o asemenea gîndire sînt cu necesitate interesante întotdeauna. Prin a sa *Scrisoare către Academie* (1716), Fénelon ne oferă una dintre sursele cele mai importante pentru studiul nostru.

Care este deci poziția sa în problemele literare ce-i preocupau pe contemporani? De ce parte se situează el în Cearta dintre antici și moderni? Stă deasupra tuturor, așa cum va face un altul, în alte împrejurări și în prezența altor dezbateri rămînînd în asemenea măsură placid, încît își poate învălui gîndirea într-o ironie constantă, liniștită și blîndă, azvîrlind săgeți în toate di-

Scanned with OKEN Scanner

recțiile, deci spre cele două tabere, într-un chip atît de firesc, încît uneori ajungi să te întrebi dacă e vorba cu adevărat de ironie. I s-a reproșat lipsa de intransigență, imputîndu-i-se șovăielile sau chiar incapacitatea de a avea o opinie deschisă. Nimic mai greșit: spusele și scrierile sale sînt limpezi, dar trebuie să le citești cu mintea odihnită și să ajungi să le înțelegi cu ușurința cu care au fost dictate. În primul rînd, el ne arată cum ar dori să se desfășoare Cearta dintre antici și moderni: „Este adevărat că Academia ar putea avea păreri diferite în această problemă. Dragostea unora față de antici și a altora față de moderni ar putea să-i împiedice să fie de acord. Dar nu sînt nicidecum alarmat de un război civil care ar fi atît de blînd, atît de politicos și atît de modern. Este vorba de un mod de a proceda în cadrul căruia fiecare poate să-și urmeze, în deplină libertate, gustul și ideile artistice. Această emulație poate fi utilă Literelor“[1]. Vedem aici încolțind o imperceptibilă ironie: căci Fénelon nu-și exprimă decît o pioasă dorință, neadmițînd totodată că lucrurile ar putea sta și altfel . . Și el însuși dă un exemplu, strecurîndu-se tiptil în arenă: „Oare să îndrăznesc să propun aici ceea ce gîndesc despre toate acestea? Încep cu urarea ca modernii să-i întreacă pe antici. Aș fi încîntat să descopăr în secolul nostru și în națiunea noastră niște oratori mai vehemenți decît Demostene și niște poeți mai sublimi decît Homer. Departe de a fi în pierdere, lumea nu ar avea decît de cîștigat, și încă mult. Anticii nu ar fi mai puțin minunați decît au fost întotdeauna, iar modernii ar adăuga o nouă podoabă neamului omenesc. Anticilor le-ar rămîne în continuare gloria de a fi făcut începutul, de a le fi arătat celorlalți drumul, și de a le fi oferit prilejul să se ia la întrecere cu ei“. Toate acestea sînt spuse la condițional, și astfel, în modul cel mai delicat cu putință, autorul măr-

[1] *Lettre à l'Académie*, ed. Cahen, 1908, p. 132.

Scanned with OKEN Scanner

turisește că nu admite ideea că modernii au și ajuns la o asemenea perfecțiune.

Dimpotrivă, îi încurajează în asemenea fel, încît să le rămînă pe plac. „Ar fi o dovadă de încăpățînare dacă ai judeca o operă după data cînd este scrisă"; Vergiliu îi urma lui Homer, Horațiu îi urma lui Pindar; putem face și noi același lucru și, venind după ei, să încercăm să-i ajungem. Dar și acum îi laudă pe antici. „Sînt fermecat de un autor care se străduiește să-i învingă pe antici, chiar dacă nu reușește să-i egaleze"[1]. Vorbele acestea sînt mai încurajatoare, dar cît de pesimiste încă!

În schimbul acestor cîtorva avantaje teoretice, modernii nu-i vor respecta niciodată îndeajuns pe antici: „Mărturisesc că emulația modernilor ar fi primejdioasă, dacă ar neglija să-i studieze pe antici. Adevăratul mijloc de-a-i învinge este acela de a profita de tot ce ei au mai minunat și de a încerca a le urma, mai mult chiar decît au făcut-o ei, ideile despre imitarea naturii frumoase. Aș striga din tot sufletul, către toți autorii din vremea noastră pe care îi prețuiesc și pe care îi onorez cel mai mult:

« vos exemplaria graeca
Nocturna versate manu, versate diurna ».

„Dacă vreodată vi se va întîmpla să-i învingeți pe antici, lor înșile le veți datora gloria de a-i fi învins"[2]. Acest „vreodată" este, el singur poate cea mai mare jignire pe care autorul le-o va fi făcut modernilor. Și totuși, chiar și aici, în acest pasaj unde îi glorifică pe antici în mod atît de evident, Fénelon nu uită să spună ce trebuie să luăm de la ei: nimic altceva decît felul lor de a privi, de a imita natura frumoasă. Să trecem peste problema genului de imitare, pe care Fénelon, se pare, ar vrea să o ducă și mai departe decît anticii, și să remarcăm că aici el îl trimite pe artist nu la arta antică, ci la natura însăși, de

[1] *Ibidem*, p. 136.
[2] *Ibidem*, p. 134.

Scanned with OKEN Scanner

care ar vrea să vadă că arta modernă se apropie mai mult încă decît cea a anticilor; astfel că, după părerea autorului, ceea ce constituia originalitatea lor va constitui şi originalitatea noastră.

Căci Fénelon nu cere niciodată supunerea deplină a gîndirii în faţa anticilor, căci el nu cruţă de critică pe nimeni, şi deci nici pe ei. El spune: „este foarte departe de mine gîndul de a vrea să-i prefer în general“ pe oratorii antici celor moderni. Nu admiră cîtuşi de puţin în întregime totalitatea poeziei antice: „De exemplu, nu-mi plac corurile din tragedii. Ele întrerup adevărata acţiune; nu aflu în ele o asemănare exactă, pentru că anumite scene nu trebuie văzute de un grup de spectatori. Cei din cor sînt adeseori lipsiţi de contur; bănuiesc că acest gen de intermezzo-uri fuseseră introduse înainte ca tragedia să fi ajuns la o anumită perfecţiune“[1]. Fénelon îi priveşte cu o oarecare severitate pe antici: s-ar lipsi cu dragă inimă — sînt propriile lui cuvinte — de Aristofan, Plaut, de tragicul Seneca şi „chiar“ de Ovidiu [2]. Noi nu ne-am lipsi astăzi nici de Aristofan şi nici de Plaut; de aceea judecata lui Fénelon ne pare prea rigidă, şi vedem limpede care sînt limitele gustului său artistic.

Dimpotrivă, şi aşa cum am văzut şi în cazul lui Shaftesbury, şi el îl apără pe divinul Homer împotriva oricărei critici. În loc să-l critice cu privire la zeii săi, el ne spune că trebuie să înţelegem că i-a găsit gata inventaţi şi că nu ne rămîne decît să-l admirăm pentru forma pe care a ştiut să o dea unor asemenea idei. Îi ceartă pe cei ce nu iubesc prea marea simplitate a moravurilor homerice, arătînd că, dimpotrivă, el le preţuieşte mult. Tiţian a pictat cîmpii, rîuri şi munţi, ferindu-se „să înfăţişeze în aceste tablouri fîntîni ţîşnitoare şi bazine de marmură“;

---

[1] Esteticianul englez Hurd va dori, cîteva decenii mai tîrziu, restituirea corului grecesc; opera, aflată la începuturile ei, satisfăcea asemenea dorinţe, oricît de diferite ar fi fost corurile ei de cele ale anticilor.

[2] *Lettre à l'Académie*, p. 147.

Scanned with OKEN Scanner

tot astfel „Homer zugrăvește cu grație insula lui Calypso și grădinile lui Alcinous, fără să le împodobească cu edificii din marmură sau aurite". Pe de altă parte, îi dezaprobă pe cei care îi aduc daune lui Homer prin prea marele lor zel, descoperind în el lucruri care nu există: „Nu cred (și poate greșesc) în ceea ce au crezut diferiți savanți", de exemplu, în profundul său simț politic, în înalta-i morală, în teologia sa sublimă; este de ajuns să vezi în opera lui doar o morală simplă și sănătoasă ce predică unitatea și înțelegerea, prin mijlocirea discordiei înseși [1].

Fénelon dă deci dovadă de spirit critic și de o adîncă înțelegere a antichității; tocmai din aceste motive, după cum am mai spus, el nu le putea cere modernilor altceva decît o comprehensiune a felului în care anticii exprimau universul. Nu le adoră nicidecum idolii; îi înfățișează totuși, dar ca modéle, pentru înalta lor perfecțiune estetică; ba chiar încearcă să explice această perfecțiune prin anumite circumstanțe exterioare care au ușurat dezvoltarea atît de avansată la care au ajuns anticii. Astfel, prin a sa *Scrisoare către Academie*, cu cîțiva ani înainte de apariția *Cugetărilor* lui Dubos, atenția cititorului este îndreptată către rolul jucat de climat: „Anumite climate sînt mai prielnice decît altele pentru anumite talente, ca și pentru anumite fructe". Dă cîteva exemple, opunînd, în ceea ce privește artele, Arcadia, Sciților, în ceea ce privește muzica, Sicilia, Laponiei, iar în ceea ce privește subtilitatea și vioiciunea inteligenței, Atena, Beoției.

[1] *Ibidem*, pp. 156—157. Comparați atît de spiritualul dialog dintre Homer și Esop din *Dialogues des morts* de Fontenelle (ed. 1790, vol. 1, p. 216). „Esop: «Cum! n-ai pretins că ascunzi mari mistere în operele tale?» Homer: «Vai! cîtuși de puțin». Esop: «Totuși, toți savanții din vremea mea spuneau asta; totul, în *Iliada* și în *Odiseea* era pentru ei o frumoasă alegorie. Susțineau că toate secretele teologiei, fizicii, moralei, și chiar ale matematicilor, erau cuprinse în ceea ce ai scris. Într-adevăr era destul de greu să le descoperi; acolo unde unul găsea un sens moral, altul găsea un sens fizic; dar pînă la urmă toți erau de acord că ai știut totul și că ai spus totul pentru cei ce știu să te înțeleagă."

Scanned with OKEN Scanner

Fénelon ia o poziție foarte nuanțată față de Cearta dintre antici și moderni. Modernilor nu le este cu neputință să-i egaleze pe antici, dar le este totuși foarte greu să o facă. Opinia ultimă a episcopului de Cambrai pare cristalizată într-o lungă comparație ce devine, sub pana lui, aproape un apolog:

„Inventatorii arhitecturii cunoscute sub numele de gotică, și care este, după cît se spune, a arabilor, au crezut, fără îndoială, că i-au întrecut pe arhitecții greci. Un edificiu grecesc nu are nici un ornament care să servească doar la împodobirea lui; elementele necesare pentru a-l susține sau pentru a-l acoperi, precum coloanele și cornișa, sînt pline de grație doar prin proporțiile lor. Totul este simplu, totul este făcut cu măsură, totul se mărginește la a fi folositor. Nu vezi nimic care să te impresioneze prin îndrăzneală sau capriciu. Proporțiile sînt atît de juste, încît nimic nu pare foarte mare, deși totul este mare. Această arhitectură se mărginește să satisfacă adevărata rațiune; dimpotrivă, arhitectul gotic înalță pe stîlpi foarte subțiri o boltă uriașă, ce urcă pînă în nori. Te aștepți ca totul să cadă, dar totul dăinuie timp de secole. Peste tot sînt ferestre, rozace și vîrfuri ascuțite. Piatra pare decupată, de parcă ar fi din carton. Totul este perforat, totul se înalță în văzduh. Nu e firesc ca primii arhitecți gotici să-și fi spus că au depășit, prin zadarnicul lor rafinament, simplitatea grecească?“

Această ultimă frază conține morala apologului: tot astfel, spune, în concluzie, Fénelon, Lucan socotea că l-a întrecut pe Vergiliu, pe tragicul Seneca și pe Sofocle, Tasso, la rîndu-i, pe Homer și pe Vergiliu, modernii crezîndu-se superiori anticilor [1].

Am văzut că Fénelon, pentru a-i face pe moderni să accepte mai ușor modul cum îi compară pe

[1] *Ibidem*, pp. 160—161.

Scanned with OKEN Scanner

antici, își justifica preferința pentru aceștia prin climatul care le era mai prielnic. Chiar în același timp, doamna Dacier, în lucrarea sa *Despre cauzele coruperii bunului gust* (1714), remarca semnificația climatului: „Unele națiuni sînt atît de fericit așezate, iar soarele le privește cu un ochi atît de prielnic, încît au fost capabile să imagineze și să inventeze ele însele, ajungînd astfel la perfecțiune; ... altele, învăluite într-un aer mai gros, n-au putut să iasă din barbaria unde s-au văzut cufundate prin nașterea lor decît cu ajutorul imaginației". Această teorie a climatului va fi pe deplin dezvoltată în scrierile lui Dubos, unde va avea totuși un caracter mai puțin exclusiv în ceea ce privește opinia față de antici. Acesta recunoaște că există cîteva națiuni privilegiate, dar complică punctul de vedere al spațiului, combinîndu-l cu cel al timpului, ceea ce contribuie mult la a da o descriere opiniilor sale care nu acordă o superioritate absolută anticilor decît în trecut.

Dubos nu participă în mod cu adevărat semnificativ la Cearta dintre antici și moderni, vorbește puțin despre ea, nu se implică; nu se ocupă direct nici de problema raporturilor dintre antici și moderni, nici de cea a regulilor. Totuși, din atenția pe care o acordă rolului jucat de climat în legătură cu artele, rezultă o înțelegere specială a perfecțiunii anticilor și a oricărei arte moderne.

Dubos nu ar putea fi acuzat că favorizează inspirația livrescă în cazul artiștilor; el proclamă inspirația reală, imediată, necesară prin chiar faptul că realitatea care ne înconjoară se schimbă odată cu fiecare secol. Rîndurile următoare, destinate mai ales pictorilor, se referă nu mai puțin la toți artiștii în general, deci și la poeți și scriitori: „Pictorii noștri cunosc acum arbori și animale mai frumoase și mai perfecte decît cele pe care le-au cunoscut înaintașii lui Rafael și Rafael însuși", de unde și necesitatea, pentru artiști, de a depăși modelele tradiționale.

Scanned with OKEN Scanner

„Mă voi mulţumi să dau trei exemple: arborii din Ţările de Jos, animalele din Anglia şi din alte cîteva ţări, în sfîrşit, fructele, florile şi arborii din Indiile Orientale şi Occidentale“[1]. Vacile, observă cu candoare Dubos, au făcut asemenea progrese în dezvoltarea lor, încît nici o statuie antică nu ar putea să se măsoare în perfecţiune cu formele vacilor engleze contemporane[2].

Este aproape inutil să insistăm asupra naivităţii punctului de vedere ce ne este propus în acest pasaj; oricît s-ar dezvolta plantele şi animalele (cu excepţia, poate, a florilor), artistul nu află aici un prea mare folos. Dubos a ajuns la această aserţiune prea ştiinţifică din cauza vederilor lui prea realiste; fiind de părere că natura este inepuizabilă în ochii artistului, el a extins această opinie şi asupra unor amănunte practice, care nu interesează aproape deloc artele. Mai curînd ar fi trebuit să spună că privirea omului, şi nu atît natura, se schimbă odată cu epoca. Din aceste observaţii ale lui Dubos să reţinem că fiecare generaţie, văzînd noi lucruri trebuie să împingă tot mai departe limitele, şi deci regulile artei. Dacă natura se schimbă, materia imitativă se schimbă şi ea, deci experienţa frumosului şi a artei este reînnoită la infinit.

Pe de altă parte, lui Dubos nu i-ar fi fost nicidecum greu să admită că dacă obiectele ce-l înconjoară pe artist variază de la un secol la altul, ochii artistului variază ei înşişi, cîştigînd sau pierzînd din acuitate. Ce poate fi mai natural decît această opinie pentru cineva care face să depindă dezvoltarea facultăţilor de cea

---

[1] *Ibidem*, vol. 1, p. 376.

[2] Cf. ce va spune Winckelmann în ale sale *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke* (1756), par. 151. „In Viehstücken und Landschaften haben unsere Maler allem Ansehen nach die alten Maler uebertroffen. Die schöneren Arten von Thieren unter anderen Himmelsstrichen scheinen ihnen nicht bekannt gewesen zu sein“. Marele estetician german pare a-l fi citit pe Dubos cu atenţie.

Scanned with OKEN Scanner

a organelor fizice, simțindu-se în mod firesc sub influența climatului. Dar să vedem mai curînd expunerea lui Dubos, acest precursor al lui Montesquieu și al lui Taine.

Ce numim talent? „Numim talent aptitudinea pe care un om a căpătat-o de la natură de a face bine și ușor anumite lucruri pe care alții nu le-ar putea face decît foarte rău, chiar dacă și-ar da multă osteneală."[1] Educația și învățătura nu pot înlocui talentul, „un elev care are talent, observă cu finețe Dubos, învață să facă bine chiar văzîndu-l pe profesorul său făcînd rău", și, pe de altă parte, „un om născut cu talent face cel mai bine tocmai lucrul pe care nimeni nu i-a arătat cum să-l facă"[2]. De ce depinde deci, în ce constă talentul, această esență însești a tuturor oamenilor de seamă pe care îi venerăm, încercînd totodată să-i imităm? Dubos nu ezită să citeze aici cauze cu totul fizice: „Cred că talentul ... constă într-o fericită orînduire a organelor, ca și în calitatea sîngelui, care îl face să fermenteze în timpul lucrului, astfel încît oferă din abundență energie resorturilor ce pun în mișcare funcțiile imaginației"[3]. Acea calitate a sîngelui este numită și „foc poetic". Iar Dubos încearcă să întărească această înțelegere materialistă a talentului și prin părerile altora: „Toți filozofii, oricare ar fi ei, sînt de acord că talentul se explică prin alcătuirea acelor organe ale creierului prin mijlocirea cărora funcționează sufletul spiritual"[4].

Este ciudat că, deși face asemenea aserțiuni, Dubos observă că el „nu are încredere în explicațiile fizice, dat fiind imperfecțiunea acestei științe, care aproape totdeauna te obligă să mergi pe ghicite"[5].

Or, talentul și geniul nu se limitează la un anume teritoriu: providența le-a împărțit, sub

---

[1] *Ibidem*, vol. 2, pp. 6—7.
[2] *Ibidem* p. 21.
[3] *Ibidem* p. 13.
[4] *Ibidem* p. 73.
[5] *Ibidem*, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

diferite forme, diferitelor naţiuni; totuşi experienţa ne învaţă că talentul şi geniul în artă sînt cu deosebire puternice în anumite ţări şi în anumite epoci. Din care cauză?

Este evident că artele sînt influenţate de climat. Lor nu le place frigul; artele plastice nu au depăşit limita pe care o reprezintă Olanda, şi chiar aici avem de a face cu o „pictură amorţită"; englezii, deşi iubesc pictura, nu au pictori. Climatul prea călduros exclude de asemenea artele: Spania nu are decît doi pictori, şi aceia de mîna a doua (la ce pictori se gîndea oare Dubos spunînd asta, sau, mai curînd, pe care îi uita?). Dimpotrivă: „Grecii ... nu mergeau mai des în Egipt decît merg în Italia polonezii, celelalte popoare din nord şi englezii. Şi totuşi grecii au transplantat curînd din Egipt în Grecia arta picturii, fără ca aceşti suverani şi aceste republici încă primitive să fi acordat o mare importanţă dobîndirii acestei arte. Tot astfel pe un cîmp lăsat în paragină lîngă o pădure, seminţele cresc de la sine, devenind curînd copaci, dacă pămîntul le este prielnic"[1].

Pe care căi se produce influenţa climatului? Inteligenţa şi înclinaţiile noastre depind de natura sîngelui; sîngele depinde de natura aerului. Cel mai important este aerul pe care l-am respirat în perioada formării organelor, „iată de ce naţiunile care trăiesc în climate diferite sînt atît de diferite, atît prin inteligenţă, cît şi prin înclinaţii. Acest aer depinde el însuşi de emanaţiile pămîntului, care variază după epoci şi de aceea fructele dintr-o recoltă pot fi mai bune decît fructele dintr-o altă recoltă"[2]. Aerul astfel format influenţează asupra plantelor şi animalelor, care acţionează la rîndul lor asupra omului, ce se hrăneşte cu ele.

Pe de altă parte, razele soarelui influenţează de asemenea, în funcţie de unghiul diferit de înclinare şi de distanţă mai mult sau mai puţin

---

[1] *Ibidem*, p. 147.
[2] *Ibidem* pp. 232—234.

Scanned with OKEN Scanner

mare față de soare; și tot astfel diferite vînturi acționează diferit fie și numai asupra bunei și relei noastre dispoziții, ceea ce observase și Saint-Évremond. Influențele aerului pot fi atît trecătoare, cît și statornice, fiecare dintre ele operînd într-un mod diferit.

Toate aceste influențe ale climatului asupra omului sînt sigure în diferite domenii. La Roma, în timpul căldurilor, sporește numărul crimelor; climatul și temperatura acționează asupra numărului de sinucideri care, în funcție de ele, este mai mare sau mai mic. Dubos citează o țară unde, din șaizeci de sinucideri, cincizeci au loc la începutul sau la sfîrșitul iernii, în timpul vîntului de nord-est, „care înnegrește cerul și afectează puternic pînă și trupurile cele mai robuste". Orice schimbare durabilă operează, firește, cu mai multă forță, din ea rezultînd, de exemplu, anumite epidemii [1].

---

[1] *Ibidem*, pp. 238—239. Putem găsi aceleași observații, schițate de pana agilă a lui Voltaire, în ceea ce spune despre Anglia, în scrisoarea sa către A.M.*** din 1728, citată în *Introducerea* noastră. Ajuns la Londra, el este fermecat de veselia care învăluie totul: „Cerul era senin ca în cele mai frumoase zile din sudul Franței; aerul era răcorit de un vînt ce adia blînd dinspre apus, care sporea seninătatea naturii, predispunîndu-i pe oameni la bucurie: în asemenea măsură sîntem niște *mașini* (subl. în text), și într-atîta depind sufletele noastre de acțiunea trupurilor!" Această impresie radioasă este desăvîrșită de afabilitatea fără de cusur a celor întîlniți în cale. A doua zi decorul se schimbă. „I-am întîlnit a doua zi, într-o cafenea murdară, sărăcăcios mobilată, prost luminată și unde erai servit ca vai de lume, pe cei mai mulți dintre domnii care în ajun erau atît de afabili și cu purtări atît de amabile; nici unul dintre ei nu m-a recunoscut; mi-am luat inima în dinți și le-am adresat cîtorva cuvîntul; nu mi-au răspuns, sau mai curînd mi-au răspuns printr-un da sau printr-un nu; mi-am închipuit că probabil îi jignisem pe toți în ajun." Nu-și amintea totuși să fi spus nici că „bucătarii francezi sînt mai buni decît cei englezi", nici că „Parisul este un oraș mai plăcut decît Londra", și nici o altă „enormitate asemănătoare". Întrebîndu-i de ce sînt triști, nu primește decît un răspuns monosilabic, rostit „cu o înfățișare mohorîtă" și prin care i se spune „că bate vîntul dinspre est". „Am ieșit pe dată din cafenea, continuă Voltaire, și m-am dus la Curte, pătruns de frumoasa

Scanned with OKEN Scanner

Aerul și climatul îți pot răpi sau reda sănătatea, tot așa cum, schimbînd locul, poți să-ți recapeți pofta de mîncare sau să ți-o pierzi. Rîndurile următoare sînt încă și mai semnificative: „Aerul natal este un leac pentru noi. Boala numită *Hemve* în cîteva țări, datorită căreia bolnavul simte o dorință violentă de a se întoarce la el acasă, « cum notos tristis desiderat haedos » (Iuvenal, *Satire* XIII), este un instinct care ne avertizează că aerul unde ne aflăm nu este tot atît de prielnic constituției noastre trupești ca acela după care ne îndeamnă să suspinăm un tainic instinct. *Hemve* nu devine un chin al minții decît pentru că este cu adevărat un chin al trupului. Un aer prea diferit de cel cu care sîntem obișnuiți este o pricină de indispoziție și de boală“[1].

Dar dacă există asemenea variații exterioare, cu cît mai puternice vor fi cele lăuntrice? Climatul influențează asupra ideilor și moravurilor, aserțiune în sprijinul căreia Dubos citează diferite exemple. Catolicismul este unul, dar cîte diferențe de cult nu comportă el! În ceea ce privește moravurile, Dubos îi dă drept exemplu pe polonezi, care locuiesc într-o țară unde se

---

prejudecată franceză că o Curte este totdeauna veselă. Dar și aici toată lumea era tristă și posomorîtă, pînă și domnișoarele de onoare. Vorbeau cu toții, cu melancolie, despre vîntul ce bătea din est...climatul începea să aibă o influență și asupra mea, și eram uimit că nu pot să rîd. Un medic vestit de la Curte, căruia i-am mărturisit surpriza mea, mi-a spus că greșesc dacă mă mir, și că voi vedea lucruri și mai uimitoare în lunile noiembrie și martie; că atunci oamenii se spînzură cu duzinile; că aproape toată lumea este cu adevărat bolnavă în aceste două anotimpuri, și că o neagră melancolie cuprinde întreaga națiune: căci atunci, mi-a spus el, vîntul din est suflă în chipul cel mai constant. Acest vînt înseamnă pierzania insulei noastre. Animalele însești suferă de pe urma lui și par nefericite. Oamenii care sînt destul de puternici spre a-și păstra sănătatea în ciuda acestui vînt blestemat, își pierd totuși buna dispoziție. Este sigur că regele Carol I a fost decapitat și că Iacob al II-lea a fost detronat într-o perioadă cînd bătea vîntul dinspre est“ (*Lettres philosophiques*, ed. Lanson, vol. 2, p. 258).

[1] *Ibidem*, p. 242.

Scanned with OKEN Scanner

află sare din belşug: „Acestei sări, ce se află în asemenea cantitate în pămîntul Poloniei, filozofii îi atribuie fertilitatea prodigioasă a celor mai multe ţinuturi, ca şi mărimea extraordinară a fructelor, şi, dacă ne este îngăduit să ni-l explicăm astfel, trupul voluminos al oamenilor născuţi şi hrăniţi în această ţară“[1]. Într-adevăr, cum ar putea locuitorii unei asemenea ţări să nu fie mari amatori de mîncare? După cum vedem, Dubos are întotdeauna argumente. Diferitele climate influenţează asupra diferitelor constituţii fizice, iar acestea, la rîndul lor, influenţează asupra diferitelor înclinaţii: „Un nobil spaniol îşi risipeşte banii pentru femei. Un palatin din Polonia îi risipeşte pe vin şi pe rachiu“[2].

Un popor trebuie să rămînă neapărat sclav al aerului pe care îl respiră, al temperaturii care îl înconjoară? El mai depinde şi de materiile pe care le digeră, or tocmai aici trebuie căutată posibilitatea de progres: comerţul transportă în ţări aflate la mare depărtare, în nordul Europei, (de exemplu, în Polonia), diferite alimente, cafea, ciocolată, vin, „iar aceste sucuri umplu sîngele unui om din nord cu spirite animale formate în Spania, în climatele cele mai arzătoare“[3]. Rezultatele nu se lasă aşteptate: „Folosirea frecventă şi obişnuită a alimentelor venite din ţările calde apropie deci, spre a spune astfel, soarele de ţările din nord şi introduce probabil în sîngele şi în imaginaţia locuitorilor acestor ţări o vigoare şi o delicateţe pe care nu le aveau strămoşii lor, care, în simplitatea lor, se mulţumeau să se hrănească doar cu roadele pămîntului pe care se născuseră“. Chiar noile boli îl rafinează pe om: „Chiar pentru a te îmbolnăvi, trebuie să ai sîngele mai cald şi mai subtil“[4].

Dacă trecem la fenomenele pe de-a-ntregul lăuntrice, descoperim, de asemenea, că sînt sub

---

[1] *Ibidem*, p. 287.
[2] *Ibidem*, p. 249.
[3] *Ibidem*, p. 282.
[4] *Ibidem*, p. 283.

Scanned with OKEN Scanner

influența climatului, și chiar mai mult decît fenomenele exterioare. Pe drumul acesta ne găsim readuși către artă: artistul fiind înconjurat de un astfel de mediu climateric, el îl va face să treacă în arta sa. „În Italia ... aerul este vaporos și de un albastru verzui, iar norii de la orizont sînt de un galben și de un roșu foarte închis. În Țările de Jos, aerul vaporos este de un albastru deschis, iar norii de la orizont au contururi albicioase. Putem chiar remarca această diferență privind cerurile din tablourile lui Tițian și cele din tablourile lui Rubens, acești doi pictori reprezentînd natura așa cum se vede ea în Italia și în Țările de Jos, unde o copiau“[1].

Pictorul reprezintă, în acest caz, doar obiectele pe care le vede în mediul său înconjurător. Dubos merge încă și mai departe și nu vede de ce această influență nu s-ar putea extinde la toate domeniile vieții lăuntrice: „De ce să nu credem că fizicul își impune legea față de moral?“[2]

Și Dubos ne înfățișează dezvoltarea omului pe un ton definitiv, în aceste rînduri, pe care astăzi orice cititor al lui Taine le înțelege atît de bine:

> „Așa cum două semințe ieșite din aceeași plantă dau un fruct ale cărui calități sînt diferite, cînd aceste semințe sînt semănate în pămînturi diferite, sau cînd sînt semănate în același ogor, dar în ani diferiți, tot astfel doi copii care se vor fi născut cu creierele alcătuite întocmai vor deveni doi oameni diferiți în ceea ce privește inteligența și înclinațiile, dacă unul dintre acești copii este crescut în Suedia, iar celălalt în Andaluzia. Vor deveni chiar diferiți, deși crescuți în aceeași țară, dacă sînt crescuți aici în ani cu temperaturi diferite“[3].

Aceste cugetări aupra marii însemnătăți a me-

---

[1] *Ibidem*, p. 288.
[2] *Ibidem*, p. 301.
[3] *Ibidem*, pp. 231—232.

Scanned with OKEN Scanner

diului fizic pluteau în aer în primul sfert al secolului. Le-am semnalat la Saint-Évremond și la doamna Dacier, iar Dubos citează cu privire la acest subiect *Digresiunea asupra anticilor* de Fontenelle și *Călătoriile* lui Chardin, din care citățm această frază caracteristică: „Climatul fiecărui popor este totdeauna, după cîte socotesc, principala cauză a înclinațiilor și a obiceiurilor oamenilor, care nu sînt mai diferite între ele decît alcătuirea aerului în diferite locuri“ [1]. Totuși Dubos este primul care nu a tratat problema incidental, ci s-a ocupat de ea metodic. Montesquieu a reluat-o și a dezvoltat-o în *Spiritul Legilor*. Observațiile abatelui Dubos, deși ingenioase, sînt totuși naive în anume privințe. Montesquieu (1848) va proceda prin experimentare, va cita rezultate mult mai serioase, și de aceea remarcile sale se vor lega într-un sistem mult mai științific și mai metodic. El începe prin a expune limpede faptele întîlnite în Istorie și în viață, faptele care ne îngăduie să căutăm cauza și principiul latent al acestora: „Dacă este adevărat că natura spiritului și pasiunile inimii sînt extrem de diferite în diversele climate, legile trebuie să fie relative atît în raport cu diferența dintre aceste pasiuni, cît și cu diferența dintre aceste naturi“. Problema care ne preocupă nu este pentru el decît una din premisele ce trebuie elucidate în vederea obiectului principal al lucrării sale, legile. Ea rămîne tocmai de aceea în atenție autorului, care o discută cu multă grijă.

---

[1] Această cugetare nu își avea de altfel originea în epocă. Nici anticii nu o ignorau. Dubos îl citează și pe Titus Livius, al cărui text este atît de interesant, încît merită să fie reprodus aici: „sicut în frugibus pecudibusque, non tantum semina ad servandam indolem valent, quantum terrae proprietas, coelique, sub quo aluntur. mutat...Generosius in suo quidquid sede gignitur. Insitum alienae terrae, natura vertente, se degenerat“ (*Hist. lib.*28 — Dubos, vol. 2, p. 261). Pentru ceilalți precursori ai lui Dubos, cf. Lombard, *L'Abbé Du Bos*, pp. 243—247. Îl uită pe Saint-Évremond. Cf. și Chauvriré, *Jean Bodin*, 1914.

Scanned with OKEN Scanner

El abordează problema ca un naturalist care şi-ar comunica obsérvaţiile şi experienţele. „Nervii, care ajung pretutindeni pînă la ţesutul din care este alcătuită pielea noastră, formează fiecare un fascicol. De obicei nu este pus în mişcare întregul nerv; ci doar o parte infinit de mică. În ţările calde, unde pielea este întinsă, capetele nervilor sînt la vedere şi expuse pînă şi celei mai mărunte acţiuni exercitate de obiectele cele mai slabe. În ţările reci pielea este strînsă şi mameloanele comprimate; micuţele vîrfuri sînt parcă paralizate; senzaţia nu trece pînă la creier decît cînd este foarte puternică şi cînd este transmisă de întregul nerv". Valoarea acestor date fizice este importantă în domeniul bunului gust şi al artelor, de vreme ce, după cum spune Montesquieu, îndată după rîndurile citate, „imaginaţia, bunul gust, sensibilitatea, vivacitatea depind de un număr infinit de senzaţii mărunte" [1].

În ochii autorului, rezultatele acestei paralizii parţiale a vîrfurilor nervoase sînt considerabile. „În ţările friguroase, oamenii vor fi prea puţin sensibili la plăceri; ei vor fi mai sensibili în tările cu climă temperată; în ţările calde sensibilităţatea la plăceri va fi extrem de mare. Climatele,

---

[1] Montesquieu citează experienţa următoare: „Am observat ţesutul exterior al unei limbi de oaie, în locul unde ea le pare ochilor acoperită de mameloane. Am văzut cu un microscop pe aceste mameloane perişori sau un fel de puf ulet; între mameloane erau piramide ale căror capete alcătuiau ca nişte cleştişori. S-ar părea că aceste piramide sînt principalul organ al gustului.— Am pus la îngheţat jumătate din această limbă, şi, privind cu ochiul liber, am văzut mameloanele foarte micşorate; ba chiar cîteva rînduri de mameloane se înfundaseră în teaca lor. Le-am examinat ţesutul la microscop şi n-am mai văzut piramide. Pe măsură ce limba s-a dezgheţat, mameloanele, privite cu ochiul liber, au părut că se redresează; iar privite la microscop, micuţele vîrfuri au început să reapară". — A se compara cu părerea lui Winckelmann din a sa *Geschichte der Kunst des Altertums*: Die Bildung des Gesichts ist so verschieden wie die Sprachen, ja wie die Mundarten derselben; und diese sind es vermögen der Werkzeuge der Rede selbst, so dass in kalten Ländern die Nerven der Zunge starrer und weniger schnell sein müssen als in wärmen Ländern" (ed. Fleischer, Viena, 1913, p. 38).

Scanned with OKEN Scanner

pe care le distingem între ele după gradele de latitudine, ar putea fi deosebite, spre a spune astfel, după gradele de sensibilitate"; şi îşi ilustrează teza dînd ca exemplu operele din Anglia şi din Italia: „aceleaşi piese şi aceiaşi actori", „aceeaşi muzică" produc „efecte atît de diferite asupra celor două naţiuni, încît una este neînchipuit de calmă, iar cealaltă neînchipuit de pătimaşă".

Acelaşi fenomen se reproduce în ceea ce priveşte durerea, şi aici observaţiile şi concluziile autorului sînt oarecum hazardate. „Tot aşa se va întîmpla cu durerea: ea este excitată în noi de ruperea vreunei fibre din corpul nostru. Cel ce a zămislit natura a hotărît că această durere va fi tot mai mare, pe măsură ce stricăciunea va fi mai mare: or, este evident că trupurile mari şi fibrele grosolane ale popoarelor din nord se rup mai greu decît fibrele delicate ale popoarelor din ţările calde: sufletul este deci aici mai puţin sensibil la durere. Ca să-l faci să simtă pe un moscovit trebuie să-l jupoi de viu." [1]

Domnul Lanson a observat pe bună dreptate că nu trebuie exagerată cu nimic înclinarea materialistă şi oarecum mecanicistă a acestor observaţii ale lui Montesquieu. El are chiar tendinţa de a-l găsi mai puţin exagerat decît Dubos. Montesquieu „făcea o precizare genială... cu privire la teoria climatelor schiţată de Dubos,cînd, într-un scurt capitol a cărui importanţă, după cît mi se pare, nu a fost niciodată pusă îndeajuns în evidenţă, el stabileşte că puterea cauzelor fizice este invers proporţională, iar cea a cauzelor morale direct proporţională cu gradul de civilizaţie" [2]. Să citäm şi noi acest capitol important, al patrulea din cartea XIX din *Spiritul Legilor*, purtînd titlul *Ce înseamnă spiritul general:*

„Mai multe lucruri îi guvernează pe oameni: climatul, religia, legile, maximele ocîrmuirii,

---

[1] *L'Esprit des Lois*, ed. Firmin-Didot, pp. 189—190.

[2] *Revue d'histoire littéraire*, 1914, p. 441 (prezentarea cărţii lui Lombard despre abatele Dubos).

Scanned with OKEN Scanner

exemplele oferite de trecut, moravurile, manierele; de aici rezultă și se formează un spirit general. — Pe măsură ce, în cadrul fiecărei națiuni, una dintre cauze acționează cu mai multă forță, celelalte îi cedează în egală măsură. *Asupra sălbaticilor acționează aproape numai natura și climatul*; chinezii sînt guvernați de maniere; Japonia este tiranizată de legi; moravurile hotărau odinioară totul în Lacedemonia; iar maximele ocîrmuirii și moravurile străvechi hotărau totul la Roma".

Influența climatului rămîne un fapt dovedit, dar importanța lui descrește pe măsură ce crește civilizația, iată de fapt ideea lui Montesquieu. Or, noi credem că o găsim — cu mult timp înainte — și chiar mai dezvoltată, în *Digresiune asupra anticilor și modernilor* de Fontenelle.

Să amintim pasajul remarcat de Dubos, unde Fontenelle pune problema climatului, și să amintim și restricțiile pe care le face. „Poate că pămîntul Franței noastre este tot atît de impropriu pentru raționamentele egiptenilor, pe cît de neprielnic este pentru palmierii lor și, fără să căutăm atît de departe, să spunem că poate portocalii, care nu cresc aici la fel de ușor ca în Italia, arată că în Italia oamenii au o turnură de spirit pe care nu o au în Franța. Este sigur că prin înlănțuirea și dependința reciprocă dintre toate părțile lumii materiale, diferențele de climate care se fac simțite la plante trebuie să se extindă și la creiere, urmînd a da anume rezultate."

Iată teza — și iată restricțiile:

„Aceste urmări totuși sînt mai puțin mari și mai puțin sensibile, pentru că arta și cultura pot acționa mult mai mult asupra creierelor decît asupra pămîntului, care este alcătuit dintr-o materie mai dură și mai rebarbativă".

Civilizația atenuează deci influența climatului asupra omului, iar Fontenelle se grăbește să dezvolte această constatare. „Ușurința cu care spiritele se formează unele după celelalte face ca

Scanned with OKEN Scanner

popoarele să nu-şi păstreze spirtul original pe care li l-ar dărui climatul lor propriu. Lectura cărţilor greceşti produce în noi acelaşi efect pe care l-ar produce faptul de a ne căsători doar cu grecoaice. Este sigur că prin căsătorii atît de frecvente sîngele Greciei şi cel al Franţei s-ar altera, şi că înfăţişarea particulară a celor două naţiuni s-ar schimba întrucîtva." Iar Fontenelle care, nu cu mult înainte, descoperea cu îndrăzneală influenţa climatului, ajunge acum să o reducă puternic, ba chiar să o suprime: „... diferenţa de climat trebuie cu totul nesocotită, dacă spiritele sînt la fel de cultivate"[1]. Să-l invocăm pe Fontenelle citindu-l pe Dubos, dar să nu-l uităm nici atunci cînd îl admiră pe Montesquieu.

Ne-am oprit îndelung asupra problemei influenţei climatului: am văzut că ea atrăgea atenţia contemporanilor. Această problemă este intim legată de capitolul nostru prin faptul că, recunoscînd variabilitatea necesară a facultăţilor şi a înclinaţiilor în timp şi spaţiu, ea slăbeşte mult orice valoare absolută, deci legislativă, a oricărui sistem, în mod necesar localizat, deci mărginit la un anume moment şi la un anume loc. Dacă natura se schimbă, dacă omul se schimbă odată cu ea, cum să vrei să-i opreşti dezvoltarea la ceea ce a fost într-o epocă oarecare? De aici şi condamnarea necesară a oricărei tiranii privitoare la bunul gust şi la arte, exercitată de principiile oricărei epoci. Experienţa estetică este infinită, de vreme ce ochii noştri se schimbă ca şi natura însăşi, iar facultăţile creatoare ale artistului depind şi ele de cauze fizice. Orice supremaţie intelectuală şi artistică, chiar şi cea a anticilor, deci şi orice regulă nefiind decît expresia unei asemenea supremaţii exercitate de vreo şcoală, nu pot fi decît absolut relative.

Astfel, veneraţia faţă de şcoală şi de autoritate tinde să se micşoreze. Doamna Dacier se situează aproape în ariergardă cînd încearcă,

[1] Ed. 1767, vol. 4, pp. 172—174.

Scanned with OKEN Scanner

după Le Bossu, să apere „grosolăniile" lui Homer prin însuși faptul că și Sfîntul Duh și le îngăduia — în Biblie. Batteux însuși refuză artelor și voinței umane puterea de a crea reguli: „Artele nu-și creează regulile: ele sînt independente de capriciul lor și invariabil exercitate după exemplul naturii", părînd astfel că reduce arta și regula la ideea de natural, pe care, de altfel, nu o respectă prea mult în tratatul său.

Însuși abatele Trublet merge împreună cu epoca și, în volumul trei al *Eseurilor* sale, apărut în 1754, se exprimă corect și cu perspicacitate cu privire la reguli. Care le este originea? „Datorăm regulile primelor opere, iar pe acestea doar geniului. Datorăm operele ce le-au urmat, în parte primelor, în parte regulilor, dar încă în și mai mare parte geniului." Căci în ce fel își produc autorii operele? „Un om obișnuit face o lucrare în conformitate cu regulile cunoscute. Un mare om face una care dă naștere unor noi reguli. Primele altoiuri au fost luate din copaci care nu fuseseră vreodată altoiți. Tot astfel există genii care, fără să aibă modele, au slujit drept model altora." Aceste reguli sînt oare în întregime neglijabile? Nu: „Cele mai multe dintre regulile cunoscute sînt bune. Nu trebuie să le schimbi, ci să le adaugi neîncetat altele noi, pe măsură ce se vor face tot mai multe cugetări asupra bunelor opere antice și vor apărea noi opere bune care vor suscita noi cugetări. Orice operă bună trebuie astfel să ducă la dezvoltarea artei care, astfel, se va perfecționa întruna" [1]. Geniul care va crea noi reguli le va înlătura la început pe cele vechi. Ce va spune publicul? El va putea cu ușurință să nu recunoască meritul autorului, dar dacă acesta izbutește să-i placă, el îi va plăcea cu atît mai mult cu cît principiile sale vor fi mai noi. — Insistînd asupra noutății mereu tinere a artei, Trublet admite din plin infinita experiență estetică, arătînd că ea nu-i îngăduie criticului

[1] Pp. 138—140.

Scanned with OKEN Scanner

și artistului să se oprească la cutare sau la cutare sistem.

Am trecut în revistă cîteva dintre părerile cele mai semnificative ale secolului, privind atît regulile însele, cît și fondul în general identic din care provin. Gîndirea din secolul al XVIII-lea făcea de fapt cu neputință apariția unei noi *Arte poetice*. Dacă regula există, ea nu are decît o valoare relativă și nu ajută cu adevărat decît talentele de mîna a doua. Dacă există, există poate doar pentru un teritoriu limitat și pentru o anumită epocă. Deci nici regulile, nici școlile nu sînt idolatrizate [1].

Este inutil să adăugăm că în secolul al XVIII-lea practica era cu mult în urma acestor teorii avansate pentru epocă și, la urma urmelor, destul de rare. Niciodată practica literară nu a arătat mai mult cît era de legată de rutină. Teorii revoluționare din cînd în cînd, practică foarte clasică — iată secolul al XVIII-lea. Dar o nouă *artă poetică* era totuși cu neputință de realizat.

[1] Am vrut să indicăm doar curba generală a noilor idei, fără să pretindem a epuiza lista autorilor care au urmat doar cursul lor. Printre aceștia, unii sînt de primă mărime. Astfel, nu am uitat să ne documentăm cercetîndu-l pe Voltaire, dar ale sale *Lettres sur Oedipe*, al său *Essai sur la Poésie épique*, ai săi *Anciens et Modernes* ar prezenta un interes mult mai mare pentru cine l-ar studia pe Voltaire însuși mai curînd decît gîndirea generală a secolului.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul V

ARTELE PLASTICE ÎN OPOZIȚIA LOR CU POEZIA

Înainte de a trece la considerarea diferitelor ramuri ale artei, trebuie să atingem o problemă importantă, și anume cea a clasificării lor. Ea pare cu totul formală doar la prima vedere; înțeleasă corect, ea vrea să știe dacă în vastul domeniu al artei nu s-ar putea găsi cîteva caracteristici care, opunînd anumite părți între ele, ajută la mai buna înțelegere a întregului.

Ce procedeu trebuie ales aici, ce principiu de diviziune trebuie adoptat?

Primul care s-a oferit atenției unui spirit observator a fost cel al distincției dintre simțurile interesate. Fiindcă în secolul al XVIII-lea toată lumea era de acord că cele două simțuri estetice prin excelență sînt cel al văzului și cel al auzului, este evident că diviziunea în arte plastice și acustice trebuia să treacă drept o distincție fundamentală.

Secolul al XVIII-lea a ajuns firesc în situația de a emite o opinie asupra problemei raporturilor care există între aceste două mari domenii ale artei. Problema atrăsese de altfel atenția unor gînditori cu mult înainte de secolul al XVIII-lea; era citat de predilecție drept credo acel *ut pictura poesis* al anticilor, exagerîndu-i-se importanța. În același timp, cu mult înainte de secolul al XVIII-lea, fuseseră văzute anumite diferențe între cele două arte. Acest secol s-a interesat în mod

Scanned with OKEN Scanner

cu totul special de asemenea raporturi, similitudini și divergențe.

Trecem peste distincția dintre simțurile receptoare, pe care o cunoaștem deja. Care au fost celelalte etape ale cunoașterii limitelor și diferențelor ce se remarcă între artele plastice sau, după cum s-a spus în mod obișnuit, folosindu-se de *pars pro toto* între pictură și poezie? Această chestiune va prezenta un interes special pentru oricine își amintește de *Laocoon* de Lessing.

Shaftesbury, prin tratatul său despre subiectul „Hercule între Virtute și Voluptate“ [1], și-a plătit tributul artelor plastice, care îl interesau cît și poezia însăși.

El subliniază aici asemănările dintre cele două arte, scoțînd în relief anumite nuanțe. Tot așa cum poetul se conduce după verosimil, tot astfel pictorul trebuie să se ralieze la *Probability of seeming truth* care este *real truth of art*. Pentru acest motiv pictorul poate face apel la vreo licență, ca, de exemplu, la aceea de a transforma costumele istorice, conform exigențelor frumosului și ale artei.

Shaftesbury mai este încă pentru unitatea de acțiune în pictură, ca și în poezie; totuși admite aici cîteva excepții. Această unitate se întemeiază pe natura lucrurilor, pentru că pictura trebuie să se mărginească la un moment, neputînd juxtapune două, cu riscul de a face două tablouri în loc de unul. Această justă și naturală distincție a momentului în pictură există astfel în *Characteristics*, și trebuie să ne amintim de ea. Shaftesbury adaugă pe dată două observații care tind să lărgească — în măsura posibilului și a verosimilului — acest cadru în mod necesar îngust al picturii. Una dintre aceste observații privește trecutul, cealaltă viitorul (în raport cu momentul ales și reprezentat de pictor). „În ciuda priorității absolute a pasiunii principale și imediate, artistul poate lăsa în subiectul său vreo urmă a

---

[1] *Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules According to Prodicos Lib. II Xen. de Mem. Soc.* — 1713

Scanned with OKEN Scanner

pasiunii precedente, și astfel, nu numai că ne permite să înțelegem o pasiune crescîndă printr-o alta care se află în declin, dar, mai mult încă, o pasiune puternică și determinată prin pasiunea contrarie deja trecută“ [1], și citează drept exemplu lacrimile care curg pe un obraz înseninat. Asta în ceea ce privește trecutul; dar și viitorul: „Trupul care se mișcă mai încet decît gîndul este ușor depășit de acesta... cînd gîndul se îndreaptă dintr-o dată spre noi căi, organele corporale mai apropiate de sediul gîndirii și mai vii, ca, de exemplu, ochii sau mușchii de deasupra gurii și de la frunte, dînd alarma și îndreptîndu-se întruna către aceste noi căi, lasă părților trupești mai îndepărtate și mai greoaie grija de a se adapta și de a-și schimba atitudinea mai tîrziu“ [2].

Dacă pictorul a reușit să păstreze în opera sa unitatea de acțiune și de moment, el trebuie să încerce să evite și un alt mare obstacol, cel al alegoriei. Pictura este, după Shaftesbury, arta care încearcă cel mai mult să redea impresia de realitate și să creeze cît mai mult cu putință iluzia realității. De aceea este lesne de înțeles că „un tablou istoric sau moral va pierde mult din simplitate și din farmecul său natural de îndată ce ceva din domeniul enigmaticului și alegoricului se află în mod vizibil și direct inserat în el“ [3]

---

[1] “notwithstanding the ascendency or reign of the principal and immediate passion, the artist has power to leave still in his subject the tracts or footsteps of its predecesor: so as to let us behold not only, a rising passion together with a declining one; but what is more, a strong and determinate passion, with its contrary already discharg'd and banish'd” (*Op. cit.*, vol. 3, p. 355).

[2] “The body, which moves much slower than the mind, is easily outstrip'd by this later; and the mind on a sudden turning it-self some new way, the nearer situated and more sprightly parts of the body (such as the eyes and muscles about the mouth aud forehead) taking the alarm and moving in an instant, may leave the heavier and more distant parts to adjust themselves and change their attitude some moments after“ *(ibidem)*.

[3] “a historical and moral piece must of necessity lose much of its natural simplicity and grace, if any thing of the emblematical or enigmatic kind be visibly and direct-

Scanned with OKEN Scanner

Atenția autorului lucrării *Characteristics* se îndreaptă astfel către două trăsături specifice ale picturii: unitatea de moment și eliminarea alegoriei; aceste două condiții pe care autorul le pune pictorului, îi deosebesc arta înainte de orice de poezie, care, nefiind obligată să se conformeze unității de moment, posedă, de asemenea, alte mijloace pentru a dezvolta o alegorie.

Jonathan Richardson, în a sa *Teorie asupra picturii* (1715) [1], constată și el avantajul simultaneității pe care îl posedă pictura. Este adevărat că ea îl dobîndește cu prețul unui inconvenient: „Cum pictura nu poate reprezenta decît un moment, pictorul nu trebuie să reprezinte nici o acțiune care să nu se poată desfășura doar în acel moment" [2]. Interesant este că lui Richardson i se pare că pictura istorică răspunde cel mai bine acestei exigențe: „Orice tablou istoric este o reprezentare a unui punct unic din timp; și acest moment este cel ce trebuie ales" [3]. Argumentul este specios, căci într-o scenă istorică trebuie să cunoaștem înlănțuirea dintre cauze și efecte mai mult decît oriunde.

Dar, în afară de această rezervă, ce mare avantaj! El constă în aceea că „pictura revarsă *(pours)* ideile în înțelegerea noastră, în timp ce cuvîntul le face să pătrundă picătură cu picătură *(drop)*. Atunci cînd este pictată, întreaga

---

ly intermix'd (pp. 381—382). — Shaftesbury a avut precursori în secolul al XVII-lea și contemporani în secolul a XVIII-lea. Félibien (*La songe de Philomathe*, în vol. 4 [1685] din *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*; este o discuție între personificările Poeziei și Picturii), Le Brun, de Piles au emis idei asemănătoare. Shaftesbury nu mai este chiar atît de original: aceste idei pluteau în aer. Nu dorim decît să dovedim larga lor difuzare în secolul lui Lessing. —Cf. și Lombard, *op. cit.*, pp. 211—224, Mustoxidi, *op. cit.* pp. 27—29.

[1] *The Theory of Painting*, *ed. cit.*, Birmingham, 1792.

[2] "The picture being to represent but one instant of time, no action must be represented which cannot to be doing in that instant" (p. 28).

[3] "Every historical picture is a representation of one single point of time; this then must be chosen" (p. 27)

Scanned with OKEN Scanner

scenă ni se oferă dintr-o privire, în timp ce cuvîntul nu poate înălța cortina decît treptat“ [1]. Pictura este astfel mai lesne de înțeles și, adăugați, mai lesne de înțeles pentru toți. „Ideile astfel aduse către noi au avantajul că vin nu printr-o lentă progresiune de cuvinte, și într-un limbaj propriu unei națiuni, ci cu asemenea repeziciune, și într-un fel atît de universal accesibil, încît totul seamănă cu o intuiție sau o inspirație; și asta dat fiind că arta căruia îi este datorat seamănă cu o creație de lucruri considerabile și de mare preț, bine alcătuite dintr-un material fără nici un preț sau valoare“ [2]. Poezia, dimpotrivă, trebuie să renunțe la toate aceste avantaje, și Richardson își ilustrează părerea cu exemplul unei descrieri poetice comparate cu reprezentarea ei în pictură.

Toate aceste trăsături se vor regăsi cîțiva ani mai tîrziu, precizate și amplificate, la abatele Dubos care, din însăși titlul lucrării sale [3], arată că vrea să se ocupe de cele două categorii ale artei la care se referă. De aceea le va opune una celeilalte cu o mai mare insistență decît a făcut-o oricare înaintea sa.

Primul lucru care ne atrage atenția în *Reflecții* este aprecierea generală a impresiei produse asupra sufletului de pictură și poezie. După acest autor, impresia lăsată de prima este mai mare: „Cred că puterea picturii asupra oamenilor este mai mare decît cea a poeziei, și îmi sprijin părerea pe două argumente. Primul este că pic-

---

[1] “Painting has another advantage over words, and that is, it pours ideas into our minds, words only drop them. The whole scene open at one view, whereas the other way lifts up the curtain by little and little“ (p. 6).

[2] “...the ideas thus conveyed to us have the advantage they come not by a slow progression of words, or in a language peculiar to one nation only; but with such a velocity, and in a manner so universally understood, that is something like intuition or inspiration; as the art by which it is affected resembles creation, things so considerable and of so great a price, being produced out of materials so inconsiderable, of a value next to nothing” (p. 178).

[3] *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719.

Scanned with OKEN Scanner

tura acţionează asupra noastră prin mijlocirea simţului vederii". Este adevărat că strigătele unui rănit pe care nu-l vedem fac asupra noastră o impresie mai puternică decît însăşi vederea lui. Dar ar fi greu să realizezi o operă de artă alcătuită doar din strigăte, şi asta pentru că, în artă cel puţin, „pot spune, metaforic vorbind, că ochiul este mai aproape de suflet decît urechea". Al doilea argument este mai important: „...pictura nu se foloseşte de semne artificiale, aşa cum face poezia, ci de semne naturale. Pictura imită prin semne naturale"[1]. Vorbind astfel, Dubos vrea să spună că dacă, văzînd un tablou, îi înţelegem semnificaţia pe dată, fără a avea nevoie de un interpret lăuntric care să-i traducă limbajul într-un altul, nu tot astfel stau lucrurile cu arta vorbită şi scrisă care, folosind simboluri, fonice sau grafice, sunete sau litere, cere o înţelegere specială a acestora, pentru a oferi, în schimb, bucuria dăruită de operă[2]. Poezia are încă un inconvenient ce devine un avantaj pentru pictură: „Versurile cele mai emoţionante nu ne pot impresiona decît treptat şi acţionînd asupra mai multor resorturi ale maşinii noastre trupeşti, care reacţionează unele după celelalte. Cuvintele trebuie mai întîi să trezească ideile ale căror semne arbitrare sînt. Trebuie apoi ca aceste idei să se orînduiască în imaginaţie, şi ca ele să alcătuiască aici acele tablouri care ne emoţionează şi acele picturi care ne interesează. Toate aceste operaţii, este adevărat, sînt curînd făcute;

---

[1] *Op. cit.*, vol. 1, pp. 381—382.

[2] Domnul Mustoxidi, *op. cit.*, p. 28, insistă mult asupra faptului că această chestiune este lipsită de sens şi nu prezintă nici un interes ştiinţific. Să constatăm interesul ei istoric, care ne este de ajuns. Cf. şi, înainte de Dubos, părerea lui de Piles: "...cuvintele nu vor fi niciodată luate drept lucrul însuşi... cuvîntul nu este decît semnul lucrului (*Cours de peinture par principe* [1708], vol. 2, p. 358) — Să citäm şi părerea lui Addison, amintită de domnul Lombard, *op. cit.*, p. 221, nr. 3: „Descrierea este mult mai îndepărtată decît pictura de lucrurile pe care le reprezintă" (*Spectator*, vol 4, p. 280).

Scanned with OKEN Scanner

dar în mecanică acționează un principiu incontestabil, și anume că numărul mare de resorturi slăbește totdeauna mișcarea, pentru că un resort nu-i comunică niciodată celuilalt întreaga mișcare ce i s-a transmis [1]. Această succesivitate a poeziei este contrariul simultaneității din pictură, și astfel dezavantajul *momentului* din pictură, observat și cunoscut de Shaftesbury, se află aici compensat de un avantaj, ca și la Richardson.

Totuși poezia are aspecte la care pictura nu poate ajunge. Dacă, așa cum știm, pictorul este limitat de timp și spațiu, dacă el „nu poate... picta în fiecare tablou decît unul din sentimentele pe care le poate exprima", poetul, dimpotrivă, poate descrie mai multe sentimente: „Fiindcă tabloul care reprezintă o acțiune nu ne face să vedem decît un moment din durata sa, pictorul nu poate ajunge la sublimul pe care lucrurile ce au precedat situația prezentă îl iscă uneori în cadrul unui sentiment obișnuit... poezia se poate folosi de acest miraculos care se naște din împrejurări și pe care îl vom numi, dacă vreți, un sublim de relație" [2]. Să amintim că Shaftesbury, observînd același defect în pictură, îi acordă posibilitatea de a-l corecta, cel puțin într-o mică măsură.

Dar nu numai acestea sînt avantajele poeziei. Există obiecte care, prin definiție, nu pot fi redate prin pictură: sînt toate obiectele care nu sînt vizibile și nu au nimic vizibil. „Un poet ne poate spune multe lucruri pe care un pictor nu ni le-ar putea spune. Un poet poate exprima mai multe din gîndurile noastre și mai multe din sentimentele noastre, gînduri și sentimente pe care un pictor nu le-ar putea reda, pentru că

---

[1] Vol. 1, pp. 383—384. — Să amintim aici punctul de vedere al lui de Piles: „... pictura se dezvoltă, și ne luminează făcîndu-se văzută dintr-o dată; poezia nu se îndreaptă către scopul ei și nu își produce efectul decît făcînd să succeadă un lucru altui lucru. Or, tot ceea ce este compact este mult mai plăcut, spune Aristotel, și emoționează mult mai puternic, decît ceea ce este difuz" (*op. cit.* vol. 2, p. 355).

[2] *Ibidem*, pp. 81—82.

Scanned with OKEN Scanner

nici unele și nici celelalte nu sînt urmate de vreo mișcare proprie și în mod particular aparentă în atitudinea noastră sau pe chipul nostru“ [1]. Nu e vorba aici decît de întreaga viață lăuntrică a omului, pe care pictorul o abordează cu greu; „cînd ajunge să o exprime, el o face — la rîndu-i — prin mijlocirea unui interpret, și anume prin exteriorizare. Or, acest procedeu nu reușește totdeauna, și chiar cînd reușește, multe nuanțe rămîn rezervate vieții pur lăuntrice. Toate acestea îi îngăduie poetului să ne lege mult mai puternic de personajele sale, chiar dacă, așa cum știm, pictorul este mai în măsură să ne impresioneze pentru moment. Pentru toate aceste motive, poetul trebuie să ne introducă mult mai adînc în sufletul eroului său: „Îi este mult mai ușor poetului decît pictorului să ne apropie de personajele sale și să ne silească să le privim cu cel mai mare interes destinul. Calitățile exterioare — ca frumusețea, tinerețea, măreția și blîndețea — pe care pictorul le poate conferi personajelor sale, nu ne pot implica atît de mult în destinul lor pe cît ne implică virtuțile și calitățile sufletești pe care poetul le poate atribui personajelor sale“ [2]. Pentru a ajunge la același scop, pictorul trebuie să recurgă la diferite artificii, cum a făcut Poussin în *Moartea lui Germanicus*; pentru a exprima durerea Agripinei, i-a acoperit chipul cu un văl, și astfel a deosebit-o de celelalte personaje (artificiu pe care Poussin l-a luat probabil de la un grec care l-a reprezentat astfel pe Agamemnon în timp ce o sacrifica pe Ifigenia). Mai adăugați și faptul că „un poet se poate folosi de mai multe trăsături pentru a exprima pasiunea și sentimentul unui personaj... Nu tot astfel și pictorul, care nu-și pictează decît o singură dată fiecare personaj și nu poate folosi decît o trăsătură pentru a exprima o pasiune prin fiecare parte a chipului care redă în mod sensibil această pasiune“ [3].

---

[1] *Ibidem*, pp. 78—79.
[2] *Ibidem*, p. 82.
[3] *Ibidem*, pp. 85—86.

Scanned with OKEN Scanner

Dat fiind toate aceste cauze, Dubos ajunge la concluzia că „deși există caractere pe care un pictor nu le poate exprima sub raport moral, poetul poate copia orice fel de caracter“ [1].

Înțelegem limpede că aceste observații implică necesitatea unei împărțiri de atribuții între cele două arte. Pictura trebuie să se resemneze la a nu reprezenta decît aparențele, deci, de fapt, dintre fenomenele morale, doar pe cele care influențează puternic și distinct asupra înfățișării omului. De aceea, în acest domeniu descriptiv, pictorul cîștigă încă mai multe avantaje, pierdute de poet: „Înțelegem ușor cum un pictor particularizează prin vîrstă, sex, patrie, profesie și temperament, durerea celor care îl văd murind pe Germanicus; dar nu înțelegem cum un poet epic, de exemplu, ar ajunge să-și împodobească poemul cu asemenea varietate, fără să se încurce în descrieri care ar face ca lucrarea să devină plicticoasă... De altfel, poezia este lipsită de expresii capabile să ne instruiască în legătură cu cea mai mare parte a acestor împrejurări... Pentru a comunica ușor și distinct toate aceste amănunte, trebuie să le expui în fața ochilor“ [2]. Chiar dacă prin aceste cuvinte Dubos nu abolește poezia descriptivă, el semnalează prin ele primejdia care o pîndește.

Astfel încît acel *ut pictura poesis*, în înțelesul pe care i-l dădeau anumite spirite mărginite, este depășit de către Dubos. Totuși, el nu separă cele două arte printr-o barieră de netrecut [3]. Pictorul — pentru a nu lua decît acest exemplu — putînd exprima anumite sentimente ușor de

---

[1] *Ibidem*, p. 87.

[2] *Ibidem*, pp. 88—89.

[3] I s-a reproșat chiar, și cu vehemență, această atitudine (Lombard, *op. cit.*, p. 218 ss.). Evident, Dubos, după părerea noastră, se află încă adeseori împiedicat în judecata lui de îndelunga tradiție care apropia cele două arte. Totuși, putem noi oare să-i cerem să rupă cu ea în plin început al secolului al XVIII-lea, și nu trebuie mai curînd să ne mirăm că a știut atît de bine să distingă și să noteze diferențele dintre cele două arte?

Scanned with OKEN Scanner

exteriorizat, nu trebuie să facă abstracție de orice idee poetică: „Se întîmplă chiar adeseori că pictorul, procedînd ca un poet, își sugerează lui însuși ca desenator și colorist frumuseți pe care nu le-ar fi întîlnit dacă nu ar fi trebuit să exprime idei poetice". Totuși, trebuie ca artiștii să se ferească înainte de orice să încalce în vreun fel oarecare terenul învecinat. Dubos încearcă să explice anumite greșeli ale teatrului modern prin această încălcare: în comparație cu acest teatru, „pictura are avantajul de a putea să ne pună sub ochi amănuntele întîmplării pe care ne-o prezintă, amănunte capabile să facă asupra noastră cea mai adîncă impresie". Fiindcă acest avantaj al artei plastice nu este bine înțeles, se întîmplă ca scena să fie adeseori pîngărită de ucideri și crime sîngeroase, care ar trebui să rămînă în afara ei. Chiar în cazul cînd regulile nu le-ar interzice, dramaturgul ar trebui să le excludă din scenă, introducîndu-le în povestire: „Fiindcă aceste evenimente nu pot fi aproape niciodată reprezentate aici în mod verosimil, și nici cu decență, ele degenerează într-un spectacol rece și pueril. Urechile noastre suportă mai mult decît suportă ochii. Anumite ficțiuni reușesc deci mai bine în povestire decît în spectacol" [1]. Ar mai rămîne de știut și pentru care motive teatrul, care este o artă intermediară între arta plastică și arta acustică, de vreme ce aparține și uneia și celeilalte, exclude aceste scene cu totul picturale.

Pictorul, la rîndu-i, încalcă domeniul poeziei, de îndată ce încearcă să ia drept subiect un eveniment necunoscut celui ce o privește. Acesta trebuie atunci să se piardă în tot felul de supoziții, iar pictorul în nenumărate artificii, dat fiind că, în acest caz, nu se gîndește decît cum să se facă înțeles de privitor [2]. Acest punct de vedere al lui Dubos decide și asupra priorității subiectelor apte a fi alese de către un pictor: sînt, în primul

---

[1] *Ibidem*, pp. 37—38.
[2] *Ibidem*, pp. 101—104.

Scanned with OKEN Scanner

rînd, subiectele biblice, apoi subiectele greco-romane și, în ultimă instanță, subiectele inspirate din istoria națională care, ușor de înțeles de către compatrioți, rămîn de neînțeles pentru străini [1]. Pictorul mai încalcă domeniul poetului prin înclinarea către alegorie, atît de marcată la pictorii contemporani și arătată și de lordul Shaftesbury. Dubos condamnă înainte de orice noile alegorii, care nu au nici măcar scuza de a aparține tragediei, rămînînd astfel de neînțeles în ochii publicului. Cît despre alegoriile tradiționale, ele nu pot fi folosite decît cu cea mai mare zgîrcenie. „Nu trebuie să apară nici măcar în împrejurările cînd pot fi introduse, fiind acceptabile doar în reprezentarea scutului sau a atributelor personajelor principale, care sînt personaje istorice" [2]. De aceea Dubos critică energic amestecul constant de realitate și de alegorie din ciclul dedicat de Rubens Mariei de Medici; această regină „nu s-a putut întîlni niciodată cu tritoni, chiar dacă am presupune că e vorba de un loc pitoresc, așa cum presupunea domnul Corneille că este un loc teatral. Dacă Rubens avea nevoie de personaje goale pentru a-și pune în valoare desenul și coloritul, el putea introduce în tabloul său ocnași care ajută la debarcare, punîndu-i în cutare sau cutare atitudine voită de el" [3]. Alegoriile religioase sînt criticate pentru cu totul alt motiv: „Faptele pe care s-a întemeiat religia noastră și dogmele pe care le propovăduiește sînt subiecte ce nu pot servi drept divertisment imaginației" [4].

Dacă, așa cum am spus, teatrul ține de arta plastică prin anumite aspecte ale sale, este firesc ca alegoria să întîlnească și aici aceleași dificultăți. Autorul nevorbind el însuși într-o dramă, nu ne poate explica ce înțelege prin cutare alegorie; „cred deci că folosirea ei trebuie lăsată în seama poeților, care povestesc", spune în concluzie Dubos.

---

[1] *Ibidem*, p. 104.
[2] *Ibidem*, pp. 179—180.
[3] *Ibidem*, p. 183.
[4] *Ibidem*, p. 200.

Scanned with OKEN Scanner

După observațiile citate, bilanțul celor două arte se constituie astfel: pictura are de partea ei firescul semnelor pe care le folosește și puterea detaliului. Dar nu este decît simultană; poezia, lipsită de semnele naturale și de puterea detaliului, posedă facultatea de a pătrunde mai adînc în viața lăuntrică a sufletului, precum și pe cea de a înfățișa invizibilul.

Vom vedea cum gînditorii din întreg secolul, începînd cu Diderot și cu Lessing, vor merge pe urmele abatelui Dubos. Îi vor fi adoptate ideile despre diferența de impresie, mijloace și subiecte între poezie și pictură, va fi moștenită atitudinea sa răuvoitoare față de alegorie. Să-l iertăm pentru faptul de a-și fi pus cartea sub semnul invocării lui *ut pictura poesis* — principiu pe care în același timp îl desființa pe nesimțite.

Operele pe care le-am citat pînă acum cuprindeau observații parțiale asupra raporturilor dintre pictură și poezie, fără să fie în întregime consacrate acestei probleme; însăși lucrarea lui Dubos nu o trata decît în mod incidental. În 1744, Harris, nepotul lordului Shaftesbury, publică o serie de dialoguri consacrate în mod special elucidării acestei chestiuni [1]. El moștenește maniera și stilul unchiului său, grupînd mai bine, adică mai riguros, opiniile acestuia asupra problemei date. Demonstrează această influență prin stil și prin concepția dialogurilor: doi prieteni se întîlnesc și, în mijlocul unui peisaj minunat, vorbesc despre artă. Autorul, care este totodată și unul dintre acești doi interlocutori, joacă oarecum rolul lui Filocles din *Rapsodia* lui Shaftesbury; observă entuziasmul prietenului său și desfășurările-i lirice în cinstea artei, și îi atrage atenția asupra privirilor uimite ale trecătorilor.

Și după Harris singurele simțuri estetice sînt vederea și auzul.

Pentru el, de asemenea, poezia ține de arta acustică. Nu se ocupă decît foarte succint de

[1] *Discourse on Music, Painting and Poetry.*

muzică; se mărginește să afirme că ea imită sunetele scoase de animale și de oameni, dar și pe cele din natura moartă, ca zgmotul furtunii sau al vîntului. Mai este în stare să imite anumite mișcări *(motion)*, ca, de exemplu, pașii unui uriaș. Dintre vocile omenești, ea le imită cel mai bine pe cele *which are expressive of grief and anguish*, care exprimă tristețea sau angoasa. Și asta-i totul. Își concentrează apoi întreaga atenție asupra picturii și poeziei.

Care este obiectul picturii? Începe prin a preciza ce nu ține de pictură: „felul ei de a imita fiind totdeauna lipsit de mișcare, trebuie să se înlăture din ea fenomenele mișcării“ [1]. Lucrul este evident, privind mai mult mijloacele picturii decît obiectul ei. Subiectele proprii picturii cuprind tot ceea ce se caracterizează prin formă și culoare. Sunetul și mișcarea nu-i aparțin decît în măsura în care influențează asupra culorii (de exemplu, asupra palidității unui obraz) sau formei (zborul păsărilor, galopul calului, cîntecul cocoșului, răcnetul leului; *dar nu* și înotul peștilor sau torsul pisicii). În ceea ce privește sunetele omenești, pictura nu imită decît sunetele naturale, care corespund unei schimbări de trăsături vizibile, deci nicidecum limbajul, a cărui „configurare nu le este cunoscută decît puținor oameni“ [2].

Tot ceea ce are vreun raport cu pictura trebuind să se caracterizeze prin culoare sau formă, ce-i aparține din domeniul vieții lăuntrice? „Toate energiile, pasiunile și simțămintele sufletului fiind în vreun fel oarecare mai intense și mai violente decît cele obișnuite“ [3], răspunde Harris. Dar „fiecare tablou nefiind decît un punct din timp, sau un moment“, numai anumite energii și pasiuni, chiar violente, vor putea fi tratate de

---

[1] “its mode of imitating being always motionless, there must be subtracted from these the mediums of motion” (p. 57).

[2] p. 61—2b, c.

[3] “All energies, passions and affections of the soul, being in any degree more intense or violent than ordinary” (p. 62—3).

pictor, și anume: „toate acțiunile și toate evenimentele a căror integritate și al căror întreg depind de o scurtă și evidentă succesiune de incidente“ [1]; totuși dacă „această succesiune este mai întinsă, ea nu cuprinde decît acțiuni ale căror incidente sînt asemănătoare pe întregul lor parcurs“ [2], ca, de exemplu, o furtună pe mare sau o bătălie. „Asemenea evenimente, adaugă Harris, pot fi bine imitate și dintr-o dată, căci oricît ar dura, ele nu sînt decît propria lor repetiție“[3]. Pe de altă parte, după cum spunea și Dubos, pictura ia în stăpînire „toate acțiunile care sînt universal cunoscute, și de preferință pe cele care sînt recent inventate sau cunoscute de puțini oameni“ [4]. Aflăm o motivare într-o notă de la aceeași pagină: „un tablou nealcătuind, după cum am mai spus, decît un punct în timp sau un moment, într-o povestire bine cunoscută, memoria privitorului va adăuga antecedentele și evenimentele care urmează. Dar toate acestea nu pot avea loc acolo unde această cunoaștere a subiectului lipsește“ [5]. De aceea nu este deloc sigur că tablourile istorice sînt înțelese de cine nu cunoaşte istoria [6].

---

[1] "All actions and events whose integrity or wholeness depends upon a short and self-evident succession of incidents".

[2] "... if the succession be extended, then such actions at least, whose incidents are all along, during that succession, similar" (p. 63—4).

[3] "Now such events may be well imitated alle at once; for how long so ever they last, they are but repetitions of the same".

[4] "All actions which are known and known universally, rather then the actions newly invented or known but to few" (p. 64).

[5] "The reason is, that a picture being (as has been said) but a point or instant, in a story well known, the spectator's memory will supply the previous and the subsequent. But this cannot be done, where such knowledge is wanting".

[6] Harris se opune deci aici părerii lui Richardson (cf. *supra*, p. 174).

Scanned with OKEN Scanner

Aici Harris îl citează pe Horațiu:

„Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferes ignota, indictaque primus"
A. p. 128.

vers pe care poetul l-a scris, de altfel, gîndindu-se la imitația poetică.

Pictura putînd reprezenta pasiunile care influențează asupra aparenței exterioare, rămîne să ne întrebăm pînă la ce punct se poate ea ocupa de reprezentarea caracterelor. Acestea aparțin, fără îndoială, în primul rînd poeziei; totuși nu putem nega faptul că și pictura le poate înfățișa: „Putem spune că pe lîngă ceea ce este redat de poezie, există și un alt gen de caracter care poate fi comunicat chiar prin pictură. Astfel, neîndoielnic, un pictor ar putea găsi o siluetă pentru Eneas care să corespundă unui fel de a fi blînd, omenos, deși plin de curaj. Totuși această idee este mai curînd vagă și generală, ducîndu-ne doar în mare la concluzia că eroul are un suflet bun. Cît despre calitățile particulare ale lui Eneas, care constituie în ele însele caracterul lui real și adevărat, ele ar rămîne ascunse, fără nici o putință de a fi descoperite. Căci cum să le deduci doar din trăsăturile unui chip? Sau, dacă ar fi cu putință să le deduci, cîți privitori ar fi în stare să o facă?" [1].

Aceste caractere distinctive ale picturii, care decurg din necesitatea în care se află de a se menține între limitele timpului și ale spațiului dat, nu sînt singurele semnalate de Harris.

---

[1] "It is true indeed that (besides what is done by poetry) there is some idea of character, which even painting can communicate. Thus, there is no doubt, but that such a countenance may be found by painters for Aeneas as would convey upon view a mild, human, and yet a brave disposition. But then this idea would be vague and general. It would be concluded only in the gross, that the hero was good. As to that system of qualities peculiar to Aeneas only, and which alone properly constitues his true and real character this would still remain a secret and be no way discoverable. For how deduce it from the mere lineaments of a countenance? Or, if it were deducible, how few spectators would there be found so sagacious?" (p. 90—1 n.d.).

Scanned with OKEN Scanner

Impresia însăși produsă de imitația prin pictură este cu totul alta decît cea produsă de imitația prin poezie. Dacă prima operează prin mijloace naturale, cealaltă operează numai prin mijloace simbolice: „o figură pictată, sau o compoziție din sunete muzicale au totdeauna un raport natural cu ceea ce vor să redea. Dimpotrivă, o descriere prin cuvinte nu are decît arareori asemenea raporturi naturale cu ideile simbolizate de acele cuvinte. Nimeni deci nu poate înțelege o descriere, dacă nu cunoaște limba în care este făcută. Dimpotrivă, imitațiile muzicale și picturale pot fi înțelese de toată lumea“ [1]. Să observăm că, în acest sens, muzica se află aici opusă poeziei, și alăturată picturii, de care este pe de altă parte separată prin aceea că se slujește de sunete. Astfel, pictura operează cu mijloace naturale, în timp ce mijloacele poeziei, fiind simbolice, nu pot fi decît artificiale. Or, lucrul acesta se află în raport cu natura impresiei: operațiile naturale sînt mai impresionante *(more affecting)* decît „operațiile artificiale“; „în acest sens că pictura dezvoltă propriile noastre idei rudimentare prin ale sale, pe care le duce pînă la perfecțiunea artei; în timp ce poezia nu introduce în mintea noastră nimic altceva în afară de ceea ce ea poseda și mai înainte“ [2]; dacă, de exemplu, Milton ne spune că Eva este fermecătoare, plină de demnitate sau frumoasă, noi nu ne putem imagina decît ceea ce aflăm din propria noastră cunoaștere. Din ce cauză? „Pictura reprezintă toate împrejurările minuțioase și variate care întovărășesc eveni-

---

[1] “A figure painted or a composition of musical sounds have always a natural relation to that, of which they are intended to be the ressemblance. But a description in words has rarely any such natural relation to the several ideas, of which those words are the symbols. None therefore understands the descriptions, but those who speak the language. On the contrary, musical and pictoral imitations are intelligible to all men (p. 58 n.c.).

[2] “... in as much as painting helps our own rude ideas by its own, which are consumate and wrought up to the perfection of art, while poetry, can raise no other what every mind is furnished with before...“

Scanned with OKEN Scanner

mentul dintr-o clipă, așa cum apar ele în natură; poezia, în acest caz, este obligată să caute a fi inteligibilă, chiar cu prețul de a intra în multe amănunte"; ea se află astfel confruntată cu dilema de a fi plicticoasă, dar limpede, sau deloc plicticoasă, dar obscură [1].

Acest avantaj al picturii este, după autorul nostru, ca și după Dubos, contrabalansat din plin de bogăția de subiecte aparținînd poeziei, din care pricină aceasta se află situată pe culmea artei. Acest domeniu rezervat poetului este întreaga lume a vieții lăuntrice reprezentată ca atare, fără intervenția unor trăsături exterioare.

Concluzia ultimă a lui Harris se acordă pe deplin cu cea a lui Dubos, și cele două texte puse față în față par aproape să-și corespundă, de parcă s-ar traduce reciproc:

> „există caractere pe care un pictor nu le poate exprima; din punct de vedere moral, nu există nici un caracter pe care un poet să nu-l poată copia" (I 87).
>
> „no subjects of painting are wholly superior to poetry, while the subjects here described (în partea privitoare la poezie), far exceed the power of painting" (91—93).

Harris pare să pretindă în primul rînd picturii să fie foarte accesibilă, iată de ce leagă de ea numai obiectele vizibile și iată de ce preferă subiecte necunoscute. Principiul momentului, pe care îl semnalam la Shaftesbury și Dubos, se află aici oarecum modificat: succesiunea evenimentelor este posibilă în pictură, dar numai dacă este scurtă, sau cel puțin uniformă, putînd fi ușor imobilizată într-un moment de pictură.

R. Hurd, în al său mic tratat despre *Imitația poetică* (1751), nu va mai adăuga nimic la rezul-

---

[1] "Painting shows all the minute and various concurrent circumstances of the event in the same individual point of time, as they appear in nature; while poetry is forced to want this circumstance of intelligibility, by being ever obliged to enter some degree of detail... in as much as this detail creates often the dilemma of either becoming edious, to be clear; or if not tedious obscure..."

Scanned with OKEN Scanner

tatele dobîndite înaintea lui: şi el va opune în pictură avantajul semnelor naturale necesităţii de a se limita la obiectele vizibile, iar în poezie dezavantajul lipsei semnelor naturale puterii de a simboliza lumea lăuntrică.

Aceste distincţii între poezie şi pictură nu erau totuşi nici pe departe admise de toată lumea. Astfel, Trublet, care totuşi, în anumite amănunte, enunţa, sau, după cum spunea Voltaire, repeta uneori observaţii judicioase, păstrează încă fără nici o rezervă principiul *ut pictura poesis* în sensul său cel mai absolut [1]: „Este un mare elogiu, spune el, să spui despre un poet că este pictor şi despre un pictor că este poet. Perfecţiunea pictorului constă în faptul de a dărui un suflet obiectelor corporale, iar cea a poetului în a dărui un trup obiectelor spirituale; astfel încît primul vorbeşte spiritului nostru prin linii şi culori, iar al doilea imaginaţiei şi chiar simţurilor noastre, prin cuvinte şi gînduri. Pictorul se duce către suflet prin simţuri; poetul se duce către simţuri prin suflet". Această paralelă dintre cele două arte este dezvoltată în linii foarte generale; se ivea primejdia ca, fiind întemeiată pe o teorie naivă şi, de fapt, inofensivă, practica să devină prin definiţie viciată. Aici îşi află originea atîtea alegorii în pictură, sau autori precum contele de Caylus, detestat de Diderot şi de Lessing. Abatele Trublet nu este decît purtătorul de cuvînt al unor contemporani cu multe păreri asemănătoare.

Aproape acelaşi caz ni-l oferă Daniel Webb, ale cărui *Căutări cu privire la frumuseţile picturii* (1764) [2] ne aduc chiar în pragul epocii lui *Laocoon* de Lessing.

Este într-adevăr ciudat să vezi că după toţi predecesorii săi, în a doua jumătate a secolului, Webb pare să respecte în întregime principiul *ut pictura poesis*. „Din toate artele, ne spune el, poezia şi pictura sînt cele care prezintă cea mai mare analogie şi asemănare", de aceea se poate

---

[1] *Essais*, vol. 4 (1760), pp. 17—18.
[2] Am lucrat pe traducerea franceză din 1765.

Scanned with OKEN Scanner

observa că amîndouă nu au decît de cîştigat încălcîndu-şi domeniile reciproc şi îngăduindu-şi împrumuturi între ele [1]. El citează, pentru a-şi argumenta opinia, exemplul anticilor, care posedau concepţii comune privitoare la cele două arte. „Această conformitate este o urmare necesară a analogiei dintre mijloacele şi operaţiile celor două arte; din acelaşi motiv pot fi transpuse în mod adecvat, dintr-una în cealaltă, expresiile proprii fiecăreia dintre ele; şi tot aşa cum poezia nu este adeseori decît coloritul cuvintelor, tot astfel pictura nu este adeseori decît elocinţa culorilor." Poezia îi datorează picturii nenumărate lucruri: ea îşi ia imaginile şi metaforele din pictură (dar de ce?); „de la ea au învăţat să-şi grupeze şi să-şi orînduiască personajele, să le lase în umbră sau să le lumineze chipurile, să redea o linie graţioasă şi nuanţele frumuseţii; în sfîrşit, toată acea exprimare colorată ce seamănă cu o pictură. Această corespondenţă nu se limitează la descriere, ci se extinde la toate punctele esenţiale ale celor două arte. Dacă observaţi undeva graţie şi frumuseţe în realizarea personajelor, exactitate în zugrăvirea sentimentelor, căldură şi vivacitate în pasiuni, înseamnă că surprindeţi în acelaşi timp meritele unui poem şi cele ale unui tablou". Citäm acest pasaj drept exemplu de adoptare extremă a principiului *ut pictura poesis*; aici poezia pare a fi nu numai o copie a realităţii, ci şi o copie a picturii. Webb îl citează şi pe Pliniu, care îl caracterizează pe pictorul Timante în cuvinte ce i s-ar potrivi şi lui Vergiliu, şi încheie: „Poate că unul din lucrurile care onorează cel mai mult pe artiştii greci este faptul că acelaşi elogiu i se poate aduce atît unui mare pictor cît şi acestui poet divin" [2]. Găsim aici totul: identitatea de merit, de scop, de subiect. Această părere atît de îngustă şi de extremă cere totuşi o mică precizare: Webb nu se gîndeşte decît la trăsături foarte generale: „Gînduri na-

[1] *Op. cit.*, p. 143.
[2] *Ibidem*, pp. 222—223.

Scanned with OKEN Scanner

turale, dar fără a fi comune, elegante, dar fără a fi căutate, iată după ce poate fi recunoscută o bună scriere, ca și un bun tablou".

Uimirea noastră sporește cînd ne dăm seama că Webb observă totuși caracteristicile distinctive ale celor două arte. Preferința lui merge către pictură, de care se ocupă în mod special: „dintre toate artele, pictura este cea mai naturală, atît prin mijloacele, cît și prin efectele sale: este cea care acționează cel mai direct și mai imediat asupra simțurilor".

De aceea este de înțeles că anticii, vorbind despre alte arte, și-au ales exemplele în pictură. Neîndoielnic, pictura cere o mai mare concentrare decît poezia sau muzica, arte care pot proceda gradat și succesiv. „În pictură lucrurile se petrec tocmai dimpotrivă; cînd subiectul se află pe de-a-ntregul sub ochii noștri, atenția noastră se fixează mai întîi asupra expresiei celei mai izbitoare; și numai după ce i-am epuizat toate detaliile, începem să cercetăm și mișcările subordonate." Cînd intrăm la un bal, o observăm mai întîi pe femeia cea mai frumoasă, și numai apoi pe celelalte; pictura, de asemenea, trebuie să ignore toate antecedentele și să aleagă dintr-o dată momentul cel mai frumos. Frumusețea ce reiese din comparație nu apare decît după aceea; într-un tablou, ca și în realitate, „este evident că superioritatea caracterului acționează cu o forță intrinsecă și nu relativă". Unitatea de moment se află astfel agravată la Webb, prin exigența unui maximum de frumusețe: un tablou trebuie să impresioneze puternic, încă de la început, prin intensitatea cea mai mare a frumuseții sale. „Dar, ni se obiectează, nu pot fi închipuite subiecte care cer în mod necesar mai multe expresii capitale; de exemplu, *Uciderea pruncilor?*" Și Webb răspunde în termeni pe care i-am putea găsi la Dubos sau la Harris: „Atunci cea mai aparentă le va eclipsa pe celelalte, sau dacă ele sînt la fel de izbitoare, însăși această egalitate le va slăbi efectul; sau, mai bine spus, timpul de care este nevoie pentru a combina toate ideile,

Scanned with OKEN Scanner

toate sentimentele închise în fiecare din ele, va distruge tot efectul pe care l-ai așteptat de la impresiile succesive, astfel că nu vor mai fi decît ca tot atîtea tablouri separate. Este unul din motivele pentru care pictura nu poate niciodată înaripa imaginația și emoționa simțurile atît de puternic ca poezia și muzica. Deși are asupra lor avantajul momentului — unește într-un singur punct temporal o mai mare cantitate de împrejurări, ea are și un dezavantaj infinit în ceea ce privește rapiditatea cu care celelalte două arte au facultatea de a-și repeta ideile“ [1]. Căci iată marea putere a poeziei: „poetul are resurse care compensează toate aceste dezavantaje, el poate reînnoi și varia aceleași impresii după pofta inimii; își poate extinde acțiunea printr-o înlănțuire de împrejurări dintre cele mai interesante; ba poate face și mai mult: poate chema într-ajutor toate simțurile“ [2].

Webb ne prezintă astfel exemplul ciudat al unui autor care, înțelegînd limitele picturii și pe cele ale poeziei, socotește totuși că ele nu sînt foarte rigide, și nu se vede în situația de a distinge în mod riguros între două categorii de subiecte care ar aparține, fiecare, uneia dintre aceste două arte. Dar accentuează caracteristicile care le sînt comune în mod disproporționat în raport cu diferențele pe care a știut să le întrevadă.

Tratatul lui Webb, precedîndu-l pe cel al lui Lessing, arată cît de mare nevoie era de acesta din urmă.

---

[1] *Ibidem*, pp. 211—213.
[2] *Ibidem*, p. 211 n.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul VI

POEZIA ȘI GENURILE LITERARE

1. CARACTERELE GENERALE ALE POEZIEI

Nu am vorbit pînă acum decît foarte incidental despre poezie; nu am arătat decît ceea ce se opunea în ea în mod direct picturii. Dar Poezia însemna mai mult; însemna atît de mult încît, deși pictura era mai imediată și mai naturală pentru contemporani, secolul al XVIII-lea se va simți atras totuși, și pentru multe motive, de poezie.

Și totuși începutul secolului părea că anunță o atitudine contrarie. Secătuirea care a cuprins poezia după marea perioadă clasică a fost înțeleasă de generația de la 1700 ca o decadență definitivă. Marele argument al modernilor, care le-a îngăduit să se înalțe deasupra anticilor, adică experiența lor științifică mult sporită, a contribuit puternic la această convingere. Poezia modernă, comparată cu cea a anticilor, putea da loc la multe controverse; dimpotrivă, știința modernă, atît de puternic dezvoltată, nu îngăduia nici un atac. De aceea modernii au unit într-un sistem dezvoltarea științelor și decadența poeziei; de unde și campania unor autori ca Fontenelle și Lamotte împotriva acesteia.

Pentru a înțelege posibilitatea afirmării acestei rele voințe față de poezie trebuie să ne amintim

Scanned with OKEN Scanner

de marea mediocritate care domnea în producția poetică a epocii: madrigalurile și falsele egloge nu izbuteau să o salveze. Contemporanii, în mod uimitor, aveau atît de puțin simț istoric, încît nu ajungeau să admită o regresiune relativă și trecătoare, în comparație cu marele secol care tocmai se încheiase. Cauza trebuie căutată, între altele, în faptul că teoreticienii erau adeseori „poeți" ei înșiși: ei socoteau poezia tot atît de slabă pe cît erau ei de nevolnici.

Ca totdeauna în asemenea cazuri, acești autori incapabili să înțeleagă și să iubească vîrfurile înalte ale poeziei, își ațintesc atenția asupra realității și firescului. „Mi se pare că nu trebuie cu nici un preț să cazi în sublim. E atît de puțin firesc!" ne spune Fontenelle [1]. Același Fontenelle nu va ști totuși cum să recurgă la această realitate cînd va fi vorba de natura stilului și de imaginile poetice. După el, tablourile poetice cele mai la modă sînt rezultatul unor reminiscențe mitologice pe care le consideră, și pe bună dreptate, ca fiind învechite și reci. „Citesc descrierea unei furtuni, făcută în versuri foarte frumoase; nu lipsește din ea nimic din tot ce au putut vedea, din tot ce au putut simți cei care s-au aflat în mijlocul ei; dar lipsește zeul Neptun, mînios și amenințînd cu tridentul. Mă întreb dacă trebuie să-i regret lipsa, sau dimpotrivă. Ce ar fi putut face mai mult decît ce am văzut? E cu neputință să înalțe mai mult valurile, să stîrnească o mai mare spaimă pe această nefericită corabie; realitatea, singură, a făcut totul" [2]. Iată lucruri spuse întru cinstirea realității. Dar paralela este dusă încă și mai departe, și în același spirit. „Se spune despre imaginile fabuloase că ele însuflețesc totul, că dau viață întregului univers: sînt de acord; dar marile figuri dintr-un discurs nobil și înalt nu fac același lucru, fără să fie nevoie de aceste divinități care se sting de bătrînețe?" [3]

---

[1] *Histoire des Oracles*, prefață (1687), ed. 1790, vol. 2, p. 298.

[2] "*Sur la poésie en général*", *ibidem*, vol. 3, p. 180.

[3] *Ibidem*, p. 182.

Scanned with OKEN Scanner

Totuși, ne-am înșela foarte mult dacă am voi să-l considerăm pe Fontenelle un adept al imaginației în artă, sau un partizan al unor amănunte scoase din realitate. Dimpotrivă, chiar dacă preferă „imaginile reale" imaginilor „fabuloase", aceste două categorii lasă locul unui nou gen de imagini, care va face să devieze poezia de la orice cale imaginativă. „Imaginile fabuloase nu vorbesc decît imaginației care s-a modelat după un fals sistem. Cele reale nu vorbesc decît ochilor; dar mai există și altele, care nu vorbesc decît spiritului, și pe care le putem numi din această pricină *spirituale*. Un foarte agreabil poet din zilele noastre (abatele de Bernis) le numește pur și simplu cugetări, ceea ce înseamnă același lucru. Dacă vrem să stabilim o opoziție mai exactă între imaginile reale și cele spirituale sau cugetări, e mai bine să le schimbăm de acum înainte numele din reale în *materiale*". Se dovedește astfel că poetul întoarce spatele imaginației și se îndreaptă cu toate pînzele sus către rațiune; pentru a întări și mai mult noua direcție, orice tablou care recurge la detalii reale va purta numele compromițător de tablou material. Fontenelle ne citează drept model al genului un vers de Lamotte, în care acesta îi numește pe lingușitori „idolatri tirani ai regilor" sau aceste versuri de același autor:

„Et le crime serait paisible
Sans le remords incorruptible
Qui s'élève encore contre lui". [1]

După acest autor, poetul nu va pierde nimic dacă va prefera aceste imagini spirituale. „Domeniul gîndirii este infinit mai vast decît cel al vederii. Este multă vreme de cînd oamenii au văzut totul. Dar ei sînt departe de a fi gîndit totul; și asta pentru că o îmbinare nouă de gînduri cunoscute este o cugetare nouă, și care pare

[1] Și crima ar fi liniștită
Fără remușcarea incoruptibilă
Care se înalță încă împotriva-i." (N.T.)

Scanned with OKEN Scanner

încă și mai nouă decît o îmbinare asemănătoare, dacă este posibilă, de obiecte familiare ochilor. Spun dacă este posibilă; căci nu mi se pare cu putință să introduci în descrierea unei furtuni, a primăverii etc., vreun obiect care să nu fi fost arătat de multe ori pînă acum". [1] Să mai adăugăm și că, după Fontenelle, imaginile spirituale „sînt singurele" care au puterea de a „vorbi inimii", de a o emoționa, de a o interesa, și îi vom măsura simțirea în funcție de aceste imagini. Totuși, nu acestea sînt cele mai sublime și nu aici se oprește procedeul care face să pălească poezia, răpindu-i imaginile reale: „deasupra imaginilor, fie a celor mai nobile, fie a celor mai însuflețite din cîte pot reprezenta sentimentele și pasiunile, se află încă alte imagini și mai spirituale, situate într-o regiune către care spiritul omenesc nu se avîntă decît cu greu; sînt imaginile de ordin general privind universul, spațiul, timpul, spiritele, divinitatea: ele sînt metafizice, și fie și numai numele lor ne arată cît sînt de înalte: le-am putea numi *intelectuale*, pentru a le face să se potrivească mai bine cu cele despre care am vorbit și pentru a le deosebi de cele care nu sînt decît spirituale." Nimic mai semnificativ pentru felul cum Fontenelle concepe poezia. Pentru el nu este vorba — în cazul cînd contemporanii ar vrea să salveze cu orice preț nobila poezie de ruina care o amenință — decît de a înlocui tablourile, imaginile, prin idei devenite uneori reci personificări și prin mari termeni filozofici precum Univers, Timp, Spațiu etc. Vedem în mod evident că numele pe care autorul a vrut să-l dea acestor imagini, cele mai sublime dintre toate, după părerea lui, se va potrivi cum nu se poate mai bine oricărei poezii violent și radical intelectuală.

Desigur nu toată lumea va fi capabilă să guste o asemenea poezie, ea va cunoaște puțini autori și puțini cititori; dar acesta nu este un argument hotărîtor, pentru că ea posedă „prin

---

[1] *Ibidem*, pp. 184—185.

Scanned with OKEN Scanner

ea însăși" dreptul „de a se înălța, dacă poate, pînă la imaginile intelectuale". S-ar putea totuși argumenta împotriva unei asemenea concepții despre poezie. „Marea dificultate este că aceste imagini sînt exprimate într-o limbă barbară, de care poezia nu se poate servi fără să jignească prea mult urechea, stăpîna ei suverană și atît de delicată . . ." Dar, pe de altă parte, autorul *Dialogurilor dintre morți* nu va găsi oare posibilitatea de a face un compromis? „Poezia se va strădui să nu vorbească despre subiectele cele mai filozofice decît în limba ei obișnuită; figurile bine mînuite pot să ajungă departe; imaginile, chiar fabuloase, vor întineri prin noua folosire ce li se va da. . ." [1] Filozofia se întîlnește aici cu rima: și una și cealaltă, străine de poezie în esența lor, o susțin datorită dificultății învinse: „desigur, a trata acest gen de materie în versuri înseamnă a încerca să învingi cele mai mari dificultăți; nimic nu ar trebui să fie mai conform geniului îndrăzneț al poeziei, iar triumful său nu ar fi niciodată mai strălucit". Fontenelle nu vede deci că ar fi prea dificil ca tratatele filozofice să fie scrise în versuri (deși, bineînțeles, ar putea fi făcute mai bine în proză), totuși el admite și contrariul, pentru a atenua dificultatea: „dar poezia vrea să fie mai modestă și se abține să atingă spinii filozofiei; fie și așa: trebuie însă cel puțin să fie destul de îndrăzneață pentru a nu se înspăimînta în fața marilor probleme filozofice, deși acestea le sînt prea puțin familiare celor mai mulți oameni" [2]. Poezia filozofică este astfel puternic revendicată, iar poetul filozof pare, la urma urmei, mai serios în fața autorului decît „nebunii inspirați de focul divin". Or, pentru a-i găsi pe aceștia nu trebuie să căutăm prea aproape. Abatele Trublet ne povestește că, înmînîndu-i lui Diderot pentru *Enciclopedie* un manuscris de Fontenelle alcătuit din cîteva fragmente despre poeții dramatici din Grecia, acesta „i-a răspuns

[1] *Ibidem* pp. 187—188.
[2] *Ibidem*, p. 189.

Scanned with OKEN Scanner

cu vivacitate că se va feri să introducă în *Enciclopedie* o scriere în care Eschil era tratat drept nebun“ [1]. Diderot se gîndea, spunînd aceasta, la pasajul următor: „Nu se știe prea bine ce fel de operă este *Prometeu* de Eschil. Nu afli aici nici subiect, nici plan, ci doar niște exaltări foarte poetice și foarte îndrăznețe. Cred că Eschil era un fel de nebun cu o imaginație foarte vie și cam dereglată“ [2].

Odată intrată în cortegiul filozofiei și al rațiunii luminate, poezia era salvată de disprețul general, și se găsea pe drumul cel bun al progresului, pe care se afla întregul secol. Filozofia, și, odată cu ea, „ordinea, claritatea, precizia“, se extind la toate domeniile și, de asemenea, „în sfîrșit, domnește asupra întregii împărății a Literelor“. Astfel, „ar putea poezia să pretindă la gloriosul privilegiu de a fi în afara acestei influențe?“ Nu. Preeminența filozofiei este naturală, și, mai mult decît atît, justă: „Cînd poeții moderni vor fi mai mult filozofi decît poeți, vom putea spune că fiecare își are prioritatea rînd pe rînd“ [3].

Abatele Trublet va fi cu totul de aceeași părere în această privință, și judecata lui poate fi apropiată de cea a lui Fontenelle: „Cu cît se va perfecționa mai mult rațiunea, cu atît va fi mai mult preferată imaginației judecata; și, în

---

[1] Trublet, *Mémoires pour servir à l'histoire de M. de Fontenelle*, 1759 (citat de Vial-Denise, *Idées et doctrines littéraires au XVIII^e^, siècle* p. 99)

[2] *Remarques sur quelques comédies d'Aristophane, sur le théâtre grec etc., ed. cit.* vol 3, 107—108. — Diderot descoperea desigur și alte erezii în următoarele rînduri: „Grecii sînt buni de gură și retori pînă și în tragediile lor. Vedeți aici aproape totdeauna două personaje care ar trebui să spună lucruri însuflețite și adeseori fără continuitate, ținînd fiecare un lung discurs care are un exordiu, o argumentare și o perorație, și unde unul rezumă liniștit tot ce spune celălalt. Acești tragici sînt plini de locuri comune, adeseori rău plasate, și care nu se aplică prea bine personajelor, ci mai curînd atenienilor, pentru care este sigur că au fost scrise piesele lor: dar în toate astea nu e prea multă artă“ (*Ibidem*, p. 107).

[3] *Sur la poésie en général, ibidem*, pp. 191—192.

Scanned with OKEN Scanner

consecință, cu atît vor fi mai puțin gustate operele poeților. Se spune că primii scriitori au fost poeți. Sînt convins că așa a fost; căci nici nu puteau fi altceva. Iar ultimii scriitori vor fi filozofi“ [1].

Domnia lui *nu știu ce și nu știu cum* se apropia de sfîrșit, lăsînd locul Rațiunii atotputernice. Să contemplăm această domnie, care urma să fie absolută, dar pentru puțină vreme, sau mai curînd să examinăm ideea pe care și-o făceau despre ea cei ce, primii, s-au separat de ea. Lamotte condamnă entuziasmul și inspirația pe care el nu le-a avut niciodată: „Nu am nimic împotriva entuziasmului, dar el trebuie să fie totdeauna supravegheat de rațiune, iar poetul cel mai înflăcărat trebuie să-și amintească adeseori acest lucru, pentru a judeca în chip sănătos tot ce-i oferă imaginația sa“. Frumoasa natură și frumoasa dezordine sînt frumoase numai dacă ascultă de reguli [2]. — Fontenelle se ridică și mai mînios împotriva acestui foc divin: „Cum! Lucrul cel mai de preț din noi poate fi deci ceea ce depinde cel mai puțin de noi înșine, ceea ce va acționa cel mai mult în noi, fără noi înșine, și ceea ce va semăna cel mai mult cu instinctul animalelor? Căci, dacă ni le explicăm bine, acest entuziasm și această furie se vor reduce la adevărate instincte. Albinele fac, bineînțeles, o lucrare, dar care este admirabilă doar pentru că o fac fără să fi reflectat la ea și fără să o cunoască“ [3]

---

[1] *Essais*, vol. 4, p. 215.

[2] *Discours sur la poésie en général et l'ode en particulier*, *Oeuvres*, ed. 1754, vol. 1.

[3] *Réponse à Mgr. l'évêque de Luçon* (6 III 1732). — Comparați și cu *Sur la poésie en général*: „admirăm lăcașurile construite de castori, fagurii făcuți de albine... mulți oameni nu ar fi în stare de asemenea lucruri fără să-și pună la contribuție întreaga lor inteligență. Un fagure are o structură cu mult mai ingenioasă decît coliba unui huron“. Totuși instinctul nu se dezvoltă, iar inteligența se dezvoltă. „Instinctul face bine ceea ce face, dar totdeauna în același fel: este închis între anumite limite bine marcate, neputîndu-se perfecționa niciodată. Primul fagure era mai bine făcut decît prima colibă; dar el este infinit inferior caselor care au succedat colibelor și templelor“ (*ed. cit.*, p. 193).

Scanned with OKEN Scanner

Instinctul poetului, după Fontenelle, este talentul său. „Înțelegem prin cuvîntul talent o anumită mișcare imperioasă și fericită care te îndreaptă către anumite obiecte și te face să le prinzi în mod just fără să ai nevoie de vreun ajutor al reflecției. Spun: fără *nici un* ajutor; căci în momentul în care ai o astfel de nevoie înseamnă că esența și meritul talentului scade pe tot atîta.“ Și este tocmai ceea ce îl îngrozește pe autor: el nu are ce-i reproșa talentului, ci doar supremației sale absolute. „După ce l-am acuzat pe un poet că este mai mult filozof decît poet, putem să-l acuzăm pe dată și de faptul că are mai multă inteligență decît talent; căci prima este o urmare firească a unui astfel de raționament.“ În viață, în practică, nu poți întîlni talent fără inteligență sau inteligență fără talent, e vorba doar de a ști care din cele două elemente este cel mai puternic. „Este cu neputință să existe oameni cu totul talentați, ca albinele sau castorii, și cu totul lipsiți de inteligență. Foarte greu întîlnești oameni cu minte foarte luminată și care să nu aibă nici un talent, nici o predispoziție naturală și mașinală care să-i determine să-și îndrepte inteligența mai mult într-o direcție decît într-alta.“ [1] Dimpotrivă, cînd îi compară pe oamenii care au un talent dominant, Fontenelle îi preferă fără să ezite pe cei aparținînd celei de a doua categorii. Primii pot avea mai multă facilitate și capacitate de înnoire în producțiile lor, dar ei nu vor ști să-și corecteze defectele; ceilalți vor începe șovăind, dar, ajutați de inteligență, vor ajunge pe culmi. În ceea ce privește marile genii, ele se află, din fericire, deasupra tuturor acestor dezbateri: „toate marile genii sînt o îmbinare de inteligență și de talent, fiecare altminteri nuanțată. Cele mai perfecte sînt desigur cele unde atît inteligența cît și talentul sînt egale și se află la cel mai înalt nivel“; „totuși dacă domină una din aceste două facultăți, mi se pare că e preferabil să domine inte-

[1] *Ibidem*

Scanned with OKEN Scanner

ligența"; și astfel, încă o dată, Fontenelle se declară pentru poezia intelectuală [1].

Mai există un motiv care îl determină să prefere inteligența, și anume problema meritului. „Talentul este parcă independent de noi, iar acțiunile sale par a fi fost produse în noi de o ființă superioară care ne-a făcut cinstea să ne aleagă drept instrumentele sale. În schimb, inteligența ne aparține; simțim prea bine că noi sîntem cei care acționăm. Dificultatea și încetineala acțiunii ne arată tocmai acest lucru. Iată de ce, de obicei, talentul este preferat inteligenței; căci rațiunea omenească, adeseori prea orgolioasă, poate uneori să fie și prea umilă." [2] A se nota că Fontenelle ajunge să discute aici o problemă importantă și, de fapt, aproape tragică. Poetul inspirat, artistul genial pot oare avea un simțămînt de mulțumire și al meritului propriu pentru faptul de a fi ceea ce sînt în afară de voința lor, spre a spune astfel, sau mai curînd nu prin voința lor, deci fără nici un merit personal, și asta cu atît mai mult cu cît au întîmpinat o mai mică dificultate, adică au fost mai inspirați? Platon ne citează cazul unui poet care, întrebat în legătură cu un pasaj sublim pe care l-a scris într-un moment de inspirație, nu-l mai înțelegea nici el însuși. . .

Dacă poezia se înalță în cazul unora, intrînd în templul rațiunii filozofice, i se întîmplă uneori și să se înjosească, transformîndu-se într-un divertisment de curte mai mult sau mai puțin spiritual. Micuța curte de la Sceaux, cu Lamotte în frunte, nu mai vedea în ea decît un madrigal de salon. Rătăcindu-se pe cărările științei, sau în jocurile de societate, ea se găsea astfel atît de departe de măreția ei de curînd apusă, dar care va renaște nu peste multă vreme.

Nu trebuie totuși să ne gîndim că vor trece încă mulți ani înainte de a se ajunge la o mai înaltă

---

[1] *Ibidem*, p. 195
[2] *Ibidem*, pp. 192—193.

Scanned with OKEN Scanner

înțelegere a poeziei. Disprețul cu care era uneori privită nu era totuși foarte răspîndit în forma lui exagerată, și a avut totdeauna adversari. Fénelon trebuie situat printre aceștia, dat fiind nemărginita exactitate și finețe a judecății, care-l caracterizează.

La primă vedere, el pare a avea păreri identice cu ceilalți. Platon nu admitea în a sa Republică muzica lidiană, molatecă și efeminată, lacedemonienii, de asemenea, condamnau instrumentele „prea sofisticate, care ar putea moleși inimile“ [1], iar Fénelon, la rîndu-i, este de aceeași părere: „Armonia care bucură doar urechea este o distracție bună pentru oameni slabi și trîndavi, fiind nedemnă de o Republică civilizată. Ea nu este bună decît în măsura în care sunetele se potrivesc cu înțelesul cuvintelor, iar cuvintele inspiră sentimente virtuoase. Pictura, sculptura și celelalte arte frumoase trebuie să aibă același scop. Elocința, de asemenea. Plăcerea nu trebuie să existe decît în măsura în care anihilează patimile cele urîte și împodobește virtutea, făcînd-o mai vrednică a fi iubită“ [2]. Ceea ce socotim a fi exact cu privire la elocință, ne apare ca fiind prea auster cu privire la artă. Este punctul de vedere al elvețianului Muralt. Și totuși, trebuie oare să credem că autorul lui *Telemah* este atît de rigid în preferințele sale? Nicidecum. Căci nu trebuie să ne înșelăm și să credem că, după el, poezia nu slujește decît la anihilarea patimilor urîte: „Poezia este un lucru mai serios și mai util decît socoate vulgul. Religia a folosit poezia, consacrînd-o astfel de la începutul neamului omenesc“. Niciodată Fénelon nu va fi de părerea lui Muralt, care spune că binele se poate lipsi de frumos. Acesta este mai mult decît un supliment prea puțin util. Oamenii încă nu cunoșteau Scripturile, cînd lăudau spiritul absolut în cînturile lor, unde era păstrată amintirea

---

[1] *Lettre à l'Académie*, p. 40.
[2] *Ibidem*, pp. 41—42.

Scanned with OKEN Scanner

originii lumii. Fénelon cunoaște măreția poeziei, și știe să o găsească și în altă parte decît la greco-romani: „Nimic nu egalează magnificența și patosul din Cînturile lui Moise. Cartea lui Iov este un poem plin de figurile cele mai îndrăznețe și mai maiestuoase... Întreaga Scriptură este plină de poezie, chiar în locurile unde nu afli nici urmă de versificație“ [1].

Căci Fénelon nu se înșeală, el știe că nu versul face poezia. Judecînd cu severitate poezia contemporană și judecînd în chip sănătos poezia în general, iată-l cum se exprimă în primul său *Dialog* asupra elocinței: „Vulgul ignorant își închipuie că asta înseamnă poezie: lumea crede că ești poet cînd vorbești sau scrii măsurîndu-ți cuvintele. Dimpotrivă, mulți oameni fac versuri fără ca ele să fie poezie; și mulți alții sînt poeți adevărați fără să facă versuri“ [2].

În ciuda atacurilor îndreptate împotriva poeziei și a stării jalnice în care ea se afla în acea vreme, Fénelon o concepea la modul cel mai înalt și, lucru și mai important, credea în viitorul ei. Înainte de a vorbi despre schimbarea de idei care va avea loc curînd în Franța în această privință și care va continua astfel reacția lui Fénelon împotriva disprețului față de poezie, să vedem care era poziția Angliei în această problemă.

Vom vedea, în cele ce urmează că, mult mai mult decît Franța, în Anglia autorii încercau să-și clarifice meritele poeziei și să pună din ce în ce mai mult în evidență diferitele ei caracteristici, și asta fără a trece printr-o perioadă prealabilă de dispreț.

Încă din 1725, Hutcheson nu considera poezia ca aparținînd domeniului frumosului. Această depreciere a poeziei nu era decît aparentă, ea însemna mai curînd o mai bună înțelegere a naturii ei. Hutcheson explica prin asociație tot

---

[1] *Ibidem*, pp. 52—53.

[2] *Dialogues sur l'éloquence*, *Oeuvres*, ed. 1787, vol. 3, p. 226.

Scanned with OKEN Scanner

ce place fără să depindă de ceea ce el numea simțul frumosului, fără să unească deci în mod strict varietatea cu unitatea. Pe de altă parte, poezia este dăruită, după el, mai mult decît orice altă artă, frumuseții lăuntrice și morale. Or, frumusețea morală este adeseori opusă, din principiu, îmbinării dintre varietate și unitate, căci există anumite trăsături, anumite nuanțe vizibile care, corespunzînd anumitor probleme morale, anumitor pasiuni și anumitor trăsături de caracter, ajung să ne placă prin chiar aceasta și în ciuda urîțeniei lor formale. Altfel spus, poezia însăși depinde mai mult de principiul asociației ideilor decît de simțul frumosului.

Observînd cu atenție ideile lui Hutcheson cu privire la acest subiect, ajungem să ne dăm seama că el ar dori de fapt să elimine poezia și o mare parte din artă din cadrul domeniului numit de el al frumosului: așa cum faptul de a contempla obiecte morale, fie virtuoase, fie vicioase, ne impresionează mai puternic, și ne stîrnește patimile într-un mod diferit și mult mai eficace decît frumusețea naturală, sau decît ceea ce numim în mod obișnuit urîțenie, tot astfel frumusețile cele mai emoționante au un mai mare raport cu sentimentul nostru moral și ne tulbură mult mai puternic decît reprezentările obiectelor naturale din descrierile cele mai însuflețite"; drept exemplu de frumuseți emoționante ale artei el citează epopeea și drama [1]. Obținem aici un tablou distinct în raport cu divergența care, după Hutcheson, separă frumosul de poezie. Primul nu ne mulțumește decît cel de-al șaselea simț, cel care percepe îmbinarea dintre unitate și varietate, cea de-a doua se întemeiază pe emoție și, prin chiar aceasta, se apropie mai mult de simțul nostru moral, de simțul binelui, decît de simțul frumosului. El nu analizează de altfel această emoție, ea neaparținînd cîtuși de puțin, după părerea lui, domeniului frumosului. Astfel, în materie de artă, ceea ce rămîne ca fiind de-

[1] *Ibidem*, pp. 319—320.

Scanned with OKEN Scanner

pendent de frumos nu depășește „frumusețea relativă" luată în sensul ei cel mai strict, adică acele copii riguroase ale realității care ne fac plăcere, stimulîndu-ne tendința de a imita, activă la artist și pasivă la spectatorul care se bucură comparînd originalul și copia.

Oricare ar fi artificiul prin care Hutcheson separă poezia de frumos, prima dobîndește totuși o poziție distinctă și este scoasă în plină lumină prin emoția pe care ea, dintre toate artele, este chemată după părerea autorului, să o exprime și să o suscite în chipul cel mai viu.

Cunoaștem îndeajuns opiniile lui Harris pentru a ne aminti că și după el poezia este arta emoționantă prin excelență, datorită facultății pe care o posedă de a depăși limitele vizibilului și de a intra din plin în lumea lăuntrică a sufletului. La toate acestea se mai adaugă încă un fapt. Datorită mijloacelor bogate ale acestei lumi ultra-vizibile, poezia are darul de a ameliora și de a purifica din punct de vedere moral. Ea poate face asta, adresîndu-se de-a dreptul conștiinței morale, dacă ne este îngăduit să ne exprimăm astfel, fără un intermediar tangibil, sau aproape fără un asemenea intermediar, ceea ce este limpede pentru oricine o compară cu materialitatea necesară a artelor plastice.

Oricum, Hutcheson, ca și Harris, nu merg pe căi asemănătoare cu cele ale lui Lamotte sau ale lui Fontenelle. Ei nu se interesează de egloge sau de madrigaluri și nici nu se gîndesc la declinul poeziei. Aceasta exprimă emoția, și de vreme ce ei mai cred în puterea emoției, de ce ar crede că poezia este secătuită?

În Franța, către mijlocul secolului, ideile tind să se deplaseze: cele filozofice prosperă, dar se și umanizează întrucîtva. Rațiunea, concepută pînă acum ca ocupînd primul loc în cadrul naturii umane, se vede confruntată cu un rival tot mai redutabil, sentimentul. Și era firesc ca acesta să-și revendice poezia drept mijloc de exprimare.

Scanned with OKEN Scanner

În 1740, De Brosses se plînge de paragina în care este lăsată literatura din cauza avîntului luat de științele filozofice. Această atitudine însăși dovedește că lucrurile încep să se schimbe: „Tot ceea ce ține de literatură, spune el, nu mai este pe gustul secolului nostru, cînd s-ar părea că la modă sînt doar științele filozofice; astfel încît aproape că trebuie să te scuzi cînd vrei să faci ceva într-un domeniu care era foarte în vogă în urmă cu două sute de ani“ [1]. De Brosses a rămas un clasic, în plină reacție împotriva secolului precedent, și el își dă bine seama de diferența care separă cele două secole: „Din pricina analizei, a ordinii didactice și a raționamentului prea judicios, care au înlocuit talentul și sentimentul, am ajuns să ne modificăm preferințele în Franța în asemenea măsură, încît putem substitui nobilului gust natural față de antichitate care domnea în secolul precedent o rece corectitudine, o simetrie puerilă sau frivole subtilități metafizice“ [2].

De Brosses nu era singurul care gîndea așa. Profundul Vauvenargues, ținîndu-se la o parte și evitînd polemicile zgomotoase, îl atacă totuși direct pe Fontenelle: „Domnul de Fontenelle spune limpede în mai multe locuri că elocința și poezia sînt prea puțin lucru“. Chiar dacă există madrigalul, nu înseamnă că poezia e obligată pentru totdeauna să nu practice decît această formă; și pentru a arăta ce poate fi poezia, el își expune exigențele, care nu le amintesc cîtuși de puțin pe cele ale dezamăgiților de la începutul secolului: „Marea poezie cere o mare imaginație și un talent puternic și înflăcărat. Or, nu poți avea această mare imaginație și acest talent viguros fără să ai în același timp o mare inteligență și pasiuni arzătoare care îți luminează sufletul cu privire la tot ce ține de simțămînt, altfel spus, cu privire la cele mai multe lucruri pe care omul le cunoaște cel mai bine“. Talentul

---

[1] *Lettres d'Italie*, *ed. cit.*, vol. 2, p. 55.
[2] *Ibidem*, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

poetului trebuie să fie însoțit și de existența unui plan care trebuie executat. Și atunci chiar filozofia trebuie să se încline în fața meritului poeziei. „Cine nu știe că este poate mai dificil să faci un plan bun pentru un poem decît să faci un sistem rezonabil cu privire la cine știe ce mărunt subiect filozofic?“ Dacă Milton, Shakespeare și Vergiliu păcătuiesc prin plan, „asta dovedește că talentul lor poate să subziste fără să respecte prea mult regulile“, dar faptul acesta nu anulează ceea ce este bun în folosirea regulilor. Vauvenargues combate în acești termeni disprețul filozofiei pentru poezie: el arată că poezia rămîne poezie chiar dacă este filozofică. Căci el însuși, ridicîndu-se împotriva îngustimii filozofice, rămîne totuși un filozof. Astfel încît scopul cel mai nobil al poeziei rămîne pentru el cel de a-i lumina pe oameni. „Orice talent care ne face să înțelegem mai bine lucrurile omenești, așa cum se întîmplă și în poezie, trebuie să aducă tot mai multă lumină în toate.“ Este adevărat că, deși filozof, el adoptă o altă metodă, care nu este cea a filozofilor epocii: „Știu că sînt luminări aduse de simțămînt și care poate nu vor sluji totdeauna foarte bine în discutarea diferitelor probleme; dar oare nu putem cunoaște și altfel decît prin mijlocirea discuției? Și putem nega justețea unei minți care nu este aptă să dicute?“ De ce să restrîngem tot ce are preț doar la științele fizice, oare mintea care se ocupă de ea însăși nu este la fel de vrednică de prețuire? „Cel mai mare merit al oamenilor este acela de a avea facultatea de a cunoaște; iar cunoașterea cea mai perfectă și cea mai utilă pe care o pot dobîndi poate fi cea despre ei înșiși“ [1]. Or, toate acestea sînt spuse întru apărarea poeziei, deci trebuie ca poezia să li se conformeze, după părerea autorului. Urcăm panta pe care am coborît-o împreună cu Fontenelle și Lamotte. Pentru a face cunoscute pasiunile, trebuie, după Vauve-

[1] *Sur la poésie et l'éloquence*, fragmentul 12 (citat de Vial-Denise, *op. cit.*, p. 146).

Scanned with OKEN Scanner

nargues, să le descrii într-o operă. „Nimic mai rece decît niște foarte frumoase versuri, unde nu afli decît armonie și imagini lipsite de căldură și de entuziasm.“ [1] Regăsim aici, reînviat, entuziasmul blamat de Fontenelle și Lamotte. Voltaire însuși crede că trebuie să facă legătura între cele două epoci: pentru el entuziasmul există, doar guvernat de rațiune. „Cum poate rațiunea guverna entuziasmul? Un poet schițează mai întîi planul poemului; atunci rațiunea este cea care ține creionul. Dar cînd vrea să-și introducă aici personajele, descriindu-le pasiunile, imaginația se înfierbîntă, entuziasmul intră în acțiune; asistăm parcă la galopul unui bidiviu care se avîntă pe un drum; dar drumul este dinainte trasat.“ [2]

Totuși poezia va fi analizată cu o perspicacitate plină de finețe și cu o mare intuiție, tot în Anglia. Ne gîndim din nou la Burke și la cartea lui, atît de importantă.

Burke grupează artele într-o serie care suscită impresii din ce în ce mai puțin limpezi și totodată din ce în ce mai puternice: pictura, poezia, muzica: „. . .cea mai vie descriere verbală pe care aș putea-o face va da totuși o ideea foarte obscură și imperfectă despre obiectele descrise; dimpotrivă, stă în puterea mea să trezesc o emoție mai vie prin descriere decît aș putea-o face prin mijlocirea celui mai bun tablou“ [3]. În acest sens, claritatea tabloului se opune ca atare emoției care reprezintă scopul artei, sau cel puțin al poeziei: „În realitate, o prea mare claritate nu ajută prea mult la înflăcărarea pasiunilor, fiind oarecum dușmana oricărui entuziasm“ [4].

---

[1] *Sur l'ode (ibidem*, p. 160).

[2] *Dictionnaire philosophique*, articolul *Enthousiasme.*

[3] “...the most lively and spirited verbal description can give, raises a very obscure and imperfect idea of such objects; but then it is in my power to raise a stronger emotion by the description than I could do by the best painting‘ (*op. cit.* p. 123).

[4] “In reality a great clearness helps but little towards affecting the passions as it is in some sort an enemy to all enthousiasms whatsoever” (*ibidem*).

Scanned with OKEN Scanner

Același fenomen se produce, deși având o mai mică importanță, și în pictură: „o judicioasă obscuritate contribuie la sporirea efectului ei; și asta pentru că tablourile pictate sînt întru totul asemănătoare cu cele din natură. Or, în natură, imagini întunecate, confuze și nesigure, au o putere mai mare asupra imaginației, suscitînd pasiunile cele mai mari, decît imaginile mai limpezi și mai bine conturate“ [1]. Culorile întunecate dintr-un tablou nu joacă deci aici rolul de contrast; principiul este altul, și nou; este vorba de puterea emoției, care depinde de un ce misterios, anume nedefinit. Iată un nou principiu estetic contrariu oricărei preponderențe a proporției sau a preciziei matematice în artă. Burke nu formulează acest principiu la întîmplare, ci caută să se sprijine pe argumente serioase. Principalul dintre ele se referă la raportul artei cu infinitul, ca esențial pentru emoție în artă: „greu vom găsi ceva care să poată emoționa sufletul prin măreția sa fără ca acest ceva să se apropie în vreun fel sau altul de infinit; nu este, firește, cazul, unui obiect care ne-ar lăsa să-i vedem limpede limitele. Or, a spune că vezi un obiect în mod distinct și a spune că-i vezi limitele înseamnă a spune același lucru. O idee clară nu este deci un alt fel de a numi o idee măruntă“ [2]. Asta ar fi un paradox evident în orice știință, în orice organism logic, dar nu și în artă. Burke va continua să ne explice de ce tablourile clare și distincte nu ne impresionează puternic simțămintele.

---

[1] “and even in painting a judicious obscurity in some things contribute to the effect of the picture; because the images in painting are exactly similar to those in nature; and in nature dark, confused, uncertain images have a greater power on the fancy to form the grander passions, than those have which are more clear and determinate” (*ibidem*, p. 125).

[2] “...hardly any thing can strike the mind with its greatness which does not make some sort of approach towards infinity; which nothing can do whilst we are able to perceive its bounds; but to see an object distinctly and to perceive its bounds, is one and the same thing. A clear idea is therefore another name for a little idea” (*ibidem*, p. 126).

Scanned with OKEN Scanner

Înainte de orice, nu este corect să spunem că un cuvînt trezește o imagine; chiar cînd desemnează un lucru concret, cuvîntul nu face decît să trezească un substitut al imaginii, și nu imaginea însăși. Dacă spunem „un scaun", înțelegem doar despre ce este vorba, fără să vedem în noi obiectul. Burke are aici dreptate în privința limbajului de care ne servim zilnic; el depreciază totuși puterea stilului poetic, care ajunge să trezească imagini adevărate. Dar nici chiar aceste tablouri vii nu sînt, în general, după Burke scopul poeziei: „În realitate, poezia și retorica nu pot reuși la fel de bine ca pictura în descrierile exacte; scopul lor este de a ne impresiona prin simpatie mai curînd decît prin imitație, de a arăta efectul produs de un obiect asupra sufletului oratorului sau al altora, mai curînd decît de a înfățișa o idee clară a obiectului. Iată domeniul lor cel mai întins și cel unde reușesc cel mai bine" [1]. Conform acestei păreri, Burke crede că poezia nu este o artă imitatoare decît atunci cînd imită ceea ce el numește *Manners and passions*, și niciodată cînd vrea să imite fenomene vizibile. Atunci ea *operates chiefly by substitution*, adică operează în primul rînd pe calea substituției. Dat fiind că folosirea cuvîntului nu dă decît un substitut al imaginii, cum se explică oare faptul că acțiunea sa este mai vie decît cea a artelor plastice, cel puțin în ceea ce privește emoția produsă?

Mai întîi, nimic nu emoționează și nu interesează atît de mult ca pasiunile semenilor noștri; or, poezia le reprezintă cel mai bine: „este sigur că influența majorității lucrurilor asupra pasiunilor noastre nu provine atît din aceste obiecte cît din părerile pe care le avem despre ele; acestea

[1] "In reality poetry and rhetoric do not succed in exact description so well as painting does; their business is, to affect rather by sympathy than imitation; to display rather the effect of things on the mind of the speaker or of others than to present a clear idea of things themselves. This is their most exclusive province, and that in which they succeed the best" (*ibidem*, p. 246).

Scanned with OKEN Scanner

depind, la rîndul lor, într-o foarte mare măsură, de părerile celuilalt care, de cele mai multe ori, nu ajung pînă la noi decît prin mijlocirea cuvîntului". Apoi, „există multe lucruri de natură afectivă pe care nu le poți întîlni decît arareori în realitate și pe care le întîlnești frecvent enunțate prin cuvînt; aceste obiecte găsesc astfel prilejul de a produce o impresie profundă și de a prinde rădăcini în înțelegerea noastră, în timp ce ideea de realitate nu ar fi fost decît trecătoare; și deși pentru unii oameni ele rămîn necunoscute, pentru că nu îmbracă nici o formă, întîlnite în cuvînt îi impresionează puternic ca, de exemplu, războiul, moartea, foametea etc. Mai există și alte idei care, în general, nu s-au putut niciodată înfățișa simțurilor oamenilor altminteri decît prin cuvinte, ca ideea de îngeri, diavoli, cer, infern, și toate aceste idei au o mare influență asupra pasiunilor noastre" [1]. Acest argument este paradoxal, căci simbolizarea unor idei ce nu există ca obiecte tangibile este posibilă pentru orice artă, inclusiv pentru artele plastice. Ar fi trebuit să se demonstreze de ce numai poezia este privilegiată aici. Dar iată argumentul cel mai interesant citat de Burke: „cu ajutorul cuvintelor avem puterea să facem anumite combinații ce nu pot fi făcute altfel. Datorită acestei facultăți de a combina putem da, adăugînd împrejurări bine alese, o nouă viață și o nouă

---

[1] "Certain it is, that the influence of most things on our passions is not so much from the things themselves, as from our opinions concerning them, and these again depend very much on the opinions of other men, conveyable for the most part by words only... there are many things of a very affecting nature, which can seldom occur in the reality, but the words which represent them often do and thus they have an opportunity of making a deep impression and taking root in the mind, whilst the idea of the reality was transient; and to some perhaps never really occured in any shape, to whom it is notwithstanding very affecting, as war, death, famine etc. Besides, many ideas have never been at all presented to the senses of any men but by words as good, angels, devils, heaven and hell, all of which have however a great influence over the passions".

Scanned with OKEN Scanner

forță obiectelor celor mai simple“ [1]. Burke își dă totuși bine seama că „în pictură putem reprezenta o figură oricît de fină“, dar crede că niciodată pictura nu o va colora atît de viu *(enlivening touches)* precum cuvîntul. Firește, nu este vorba aici decît de simbolizarea unor obiecte invizibile; el dă exemple ciudate în multe privințe. Pictorul ne înfățișează un înger ca pe un tînăr cu aripi; poetul spune doar „the angel of the Lord“ și exprimă mult mai bine ceea ce vrea să exprime: „Este adevărat că din aceste cuvinte nu ne putem face o idee limpede despre ce înseamnă un înger; totuși ele ne impresionează sufletul mult mai mult decît ar putea-o face o imagine concretă; și asta reprezintă totul“. Căderea îngerilor, din opera lui Milton, îi servește drept al doilea exemplu; îngerii străbat:

„Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens and
shades of death
A universe of death“ [2].

După Burke, valoarea, semnificația acestei enumerații se află în ultimul cuvînt „death“, fără de care toate lucrurile enumerate ar fi fără nici un efect. Cum acționează oare acest procedeu? *„how words can move the passion which belong to real objects, without representing these subjects clearly*?“ [3]

Nu distingem îndeajuns o expresie „clară“ de o expresie „puternică“: „prima se adresează înțelegerii, cea de a doua pasiunilor. Prima descrie obiectul așa cum este el, cea de a doua îl descrie așa cum este el simțit“. Care sînt motivele acestei

---

[1] “... by words we have in our power, to make such combinations as we cannot possibly do otherwise. By this power of combining we are able, to give a new file and force to the simple object. In painting we may represent any fine figure we please but we never can give it those enlivening touches which it may receive from words”.

[2] „Stînci, peșteri, lacuri, mlaștini, mocirle, ascunzișuri
și umbre, ale morții.
Un univers al morții” (N.T.)

[3] “Cum pot emoționa niște cuvinte ce denumesc obiecte reale, fără reprezentarea lor clară?”

Scanned with OKEN Scanner

puteri ale cuvîntului? „Așa cum există o intonație a vocii care ne emoționează, o atitudine pasionată, gesturi zbuciumate care ne afectează indiferent de obiectele care le întovărășesc, tot astfel există cuvinte și anumite dispuneri de cuvinte care, fiind cu deosebire legate de subiecte pasionate, și fiind totdeauna folosite de cei care sînt sub influența vreunei pasiuni, ne tulbură și ne mișcă mai mult decît cuvintele care își exprimă subiectul mai limpede și mai distinct. Acordăm simpatiei ceea ce refuzăm descrierii. Adevărul este că orice descriere verbală, chiar și una fără ocolișuri și cît se poate de exactă, nu ne dă decît o atît de săracă și de insuficientă idee despre lucrul descris, încît ea nu ar produce nici cel mai mic efect asupra noastră dacă naratorul nu ar chema în ajutorul său un anumit fel de a se exprima ce arată că este animat de un sentiment puternic și viu. Atunci, molipsindu-se de aceleași pasiuni, ne înflăcărăm în preajma focului aprins în celălalt, care probabil nu ar fi putut fi niciodată aprins de către obiectul descris.“ Pentru toate aceste motive, amintindu-și de foarte marile avantaje ale picturii, ce pledează în defavoarea poeziei, Burke ajunge la concluzia că „vorbele, prin marea lor putere de comunicare a sentimentelor ... oferă o mare recompensă, în schimbul slăbiciunii lor sub alte raporturi [1].

[1] “Now, as there is a moving tone of voice, an impassioned countenance, an agitate gesture, which affect independently of the things about which they are exerted, so there are words and certain dispositions of words, which being peculiarly devoted to passionate subjects, and always used by those who are under the influence of any passion, touch and move us more than those which far more clearly and distinctly express the subject matter. We yield to sympathy what we refuse to description. The truth is, all verbal description merely as naked description though never so exact, conveys so poor and insufficient an idea of the thing described, that it could scarcely have the smallest effect, if the speaker did not call in to his aid those modes of speech that mark a fire already kindled in another, which probably might never have been struck out by the object described. Words, by strongly conveying the passion... fully recompensate for their weakness in other respects”.

Scanned with OKEN Scanner

Consecințele pe care Burke le trage din aceste observații sînt ciudate chiar în ceea ce privește instrumentul oricărei producții literare, limba. Fixîndu-și atenția asupra domeniului limbilor comparate, el observă că „limbile care sînt foarte cizelate și prețuite pentru claritatea și perfecta lor luciditate sînt în general oarecum lipsite de forță. Limba franceză are această perfecțiune și totodată acest defect. Dimpotrivă, limbile orientale și, în general, limbile popoarelor mai puțin rafinate, au o mare forță și o mare energie expresivă". Explicațiile pe care el le dă sînt nu mai puțin ciudate și se raportează limpede la principiile analizate mai sus. „Popoarele necultivate sînt doar observatoare ale lucrurilor, și deloc dispuse la critică; dar tocmai pentru acest motiv, ele admiră mai mult și sînt mai emoționate, de ceea ce văd, exprimînd totul într-un fel mai cald și mai pasionat. Dacă impresia vrea să fie comunicată bine, ea trebuie să opereze fără idei clare și adeseori fără nici o idee despre obiectul care a creat-o la început[1]." Iată probabil ideea cea mai izbitoare a sistemului pe care ni-l propune Burke cu privire la acest subiect.

Semnalarea limbilor orientale ca purtătoare de energie poetică este interesantă: atenția se îndrepta spre fantezia orientului, interesîndu-se totodată de limbajul său exotic. Același fapt lasă

---

[1] "It may be observed, that very polished languages- and such as are praised for their superior clearness and perspicacity, are generally deficient in strength. The french language has that perfection and that defect. Whereas the oriental tongues, and in general the languages of most impolished people, have a great force and energy of expression; and this is but natural. Uncultivated people are but ordinary observers of things, and not critical in distinguishing them; but, for that reason, they admire more, and are more affected with what they see, and therefore express themselves in a warmer and more passionate manner. If the affection be well conveyed, it will work its effect without any clear idea; often without any idea at all of the thing which has originally given rise to it." (*ibidem*, p. 250).

Scanned with OKEN Scanner

să se întrevadă și alte perspective. Înțelegerea forței și a energiei limbilor primitive va ajuta la înțelegerea forței și a energiei limbii populare. Burke însuși remarcă puterea afectivă a baladelor populare, fapt firesc în secolul unor Percy și Macpherson.

2. LIMBA ȘI VERSUL

La sfîrșitul observațiilor noastre asupra lui Burke am enunțat gîndurile pe care el le-a consacrat limbii. Nimic mai firesc: aceasta, ca organ necesar al artei literare, a fost chemată, încă de la început, să trezească atenția criticilor și a esteticienilor epocii [1].

Nu intră în subiectul nostru să prezentăm în amănunt procesul de dezvoltare prin îngrădire la care secolul clasic a supus limba franceză, cu aprobarea ministerului limbii, adică a Academiei. Comparația dintre un autor din secolul al XVI-lea și un autor din a doua jumătate a secolului al XVII-lea ar fixa schimbarea cu destulă luciditate. Limba a pierdut din bogăție și a cîștigat în claritate, a pierdut din savoare și a cîștigat în decență, a pierdut din prospețime și a cîștigat în precizie. Oamenii de la sfîrșitul secolului al XVII-lea își dădeau și ei seama de diferență și erau oarecum neliniștiți; secolul al XVIII-lea va continua în aceeași direcție.

Saint-Évremond fusese martorul celor mai bune tradiții clasice. Două motive îl apărau totuși de orice exagerare: își amintea de prima jumătate a secolului al XVII-lea, și locuia în Anglia de multă vreme; aceste două cauze i-au asigurat depărtarea favorabilă unui punct de vedere critic.

---

[1] Acest paragraf, mărginindu-se la vederile foarte generale ale tratatelor estetice despre stil și limbă, nu pretinde să aducă ceva nou; nu ni s-au părut totuși cu putință să nu amintim pe scurt în acest capitol ceea ce gîndea secolul al XVIII-lea despre însuși instrumentul poeziei, adică despre limbă și vers.

Scanned with OKEN Scanner

În problema limbii, care interesa Academia, Saint-Évremond era prea politicos pentru a nu fi rezervat, îndreptîndu-și critica spre viitor, deși, fără îndoială, el a scris următoarele rînduri gîndindu-se la prezent: „... dacă vreodată vreo falsă idee de politeţe ar transforma limba într-un organism slăbănog și lînced, dacă, printr-o prea mare plăcere de a scrie povestiri și nuvele, s-ar porni întru căutarea unui stil facil și prea afectat, care nu poate fi altceva decît un stil fals și cîtuși de puțin firesc; dacă un prea mare respect față de puritatea limbii ar duce la uscăciune ei; dacă pentru a urma întotdeauna ordinea gîndirii, ne-am lipsi limba de frumoasele ei turnuri, și, despuind-o de orice podoabă, am transforma-o în ceva barbar, cu gîndul că o facem mai firească; atunci nu am fi îndreptățiți să ne opunem unor asemenea corupători care ar nimici bunul și adevăratul stil, pentru a alcătui unul nou, incapabil să exprime atît sentimentele puternice cît și gîndurile delicate?“ [1]

Nu ne înșelăm văzînd în aceste rînduri un protest al lui Saint-Évremond împotriva noilor tendințe reformatoare ale limbii. Iată ce citim în prefața la ediția Desmaiseaux a *Operelor* lui Saint-Évremond: „El (autorul) se plîngea de prea marea exactitate a autorilor noștri care, tot cizelînd limba franceză, au lipsit-o de putere și nerv. Nu-i putea accepta pe cei care scriu într-un mod mereu exact, mereu prea uniform; de aceea, unul din sfaturile pe care le dădea era de a varia pe cît posibil construcția și turnura frazei“ [2].

Or, Saint-Évremond a murit în 1703: el critică deci limba secolului al XVII-lea.

Celălalt mare spirit independent contemporan, Fénelon, avea un motiv în plus pentru a fi nemulțumit de munca silnică la care fusese supus trupul viu al limbii: el cunoștea prea bine și

---

[1] *Dissertation sur le mot de Vaste — à Messieurs de l'Académie française*, *ed. cit.*, vol 4, pp. 4—5.

[2] *Ibidem*, vol, 1, pp. 340—341.

Scanned with OKEN Scanner

într-un mod prea rafinat antichitatea. De aceea abordează literatura franceză fără nici un fel de prejudecată și fără vreun entuziasm prea exagerat. Pînă la el, și multă vreme după aceea, nici un francez n-a fost atît de *străin* prin imparțialitatea părerilor sale despre țara lui. Este mai imparțial decît acei francezi, întotdeauna numeroși, care, din spirit satiric sau de contradicție, nu văd decît răul în cutare sau cutare aspect al civilizației și al spiritului francez. Toți reformatorii literaturii din străinătate care vor pretinde că au deschis ochii francezilor, deveniți orbi, asupra limitelor gîndirii și bunului lor gust, ar fi putut, de aceea, dacă ar fi căutat mai bine, să-l descopere pe Fénelon printre înaintașii lor.

Limba clasică, limbă care este, și pe bună dreptate, o adevărată glorie a Franței moderne, nu scapă nici ea de critica lui Fénelon.

Academia franceză a considerat întotdeauna că alcătuirea Dicționarului este una din sarcinile sale principale. Fénelon afirmă necesitatea acestuia, dar nu și atotputernicia lui: „Dicționarul, la care Academia lucrează, trebuie fără îndoială, terminat. Este adevărat că uzajul, care se schimbă adeseori în cazul limbilor vii, va putea modifica ceea ce va fi hotărît acest Dicționar“ [1]. Academia se vede aici lipsită de dreptul de a reglementa uzajul, de vreme ce ea depinde de acesta. Tot astfel se întîmplă și cu gramatica. Deși este foarte folositoare, ea nu poate opri dezvoltarea limbii: ea „nu ar putea fixa o limbă vie, ci ar diminua poate schimbările capricioase prin care moda domnește asupra termenilor ca și asupra hainelor. Aceste schimbări pur fanteziste pot încurca și altera o limbă, în loc să o perfecționeze“ [2]. Nu putem remarca îndeajuns importanța — pentru acea epocă — înțelegerii atît de profunde a dezvoltării limbii ei, pe care gramatica o poate doar urma, neavînd putere decît asupra unor elemente străine fondului adevărat al limbii.

---

[1] *Lettre à l'Académie*, p. 3.
[2] *Ibidem*, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

Rezultatele unui asemenea punct de vedere nu se lasă așteptate. Fénelon are un respect desăvîrșit pentru lucrările și autoritatea Academiei, dar el nu o poate aproba totuși în toate încercările ei: „Oare voi îndrăzni să risc aici, printr-un exces de zel, o propunere pe care o supun părerii unei adunări atît de luminate?

Limba noastră este lipsită de un mare număr de cuvinte și de fraze. Mi se pare chiar că i s-au adus daune de vreo sută de ani încoace de către cei ce au vrut să o purifice. Este adevărat că ea era încă *oarecum* informă și pletorică. Dar regretăm bătrîna noastră limbă cînd o întîlnim la Marot, la Amiot, la cardinalul d'Ossat, în operele cele mai vesele și în cele mai serioase. Avea în ea ceva atît de concis, de naiv, de îndrăzneț, de viu și de pătimaș. Dacă nu mă înșel, au fost scoase din ea mult mai multe cuvinte decît au fost introduse. De altfel, eu aș vrea să nu se piardă nici unul, și să dobîndim mereu altele noi. Aș vrea să acceptăm orice termen care ne lipsește și care sună frumos, fără pericolul de a fi echivoc“ [1].

Astfel Fénelon recunoaște sărăcia relativă a limbii fraceze, și mai recunoaște și că ea a fost mai curînd secătuită decît îmbogățită; dovedește totodată că are o fină înțelegere pentru limba de odinioară, pentru limba unor scriitori ca Marot și Amyot. Este inutil să mai subliniem cît de rar întîlnim o asemenea părere în secolul al XVIII-lea, sau mai curînd, înaintea lui Fénelon. Să observăm că el aduce laude nu numai caracterului îndrăzneț și pătimaș al limbii, ceea ce dovedește că îi înțelegea poezia, dar și concizie sale, ceea ce arată că a știut să-i descopere energia chiar dincolo de o anume verbozitate, și că nu se înșela remarcînd o lipsă de energie în elegantul și limpedele limbaj al secolului său, ilustrat prin autori ca Fontenelle și Lamotte. Această lipsă de energie constă adeseori într-o lipsă de bogăție. „Cînd examinăm îndeaproape

[1] *Ibidem*, pp. 89 ss.

Scanned with OKEN Scanner

semnificația termenilor, observăm că aproape nu există termeni care să fie cu totul sinonimi între ei. Există un mare număr care nu pot desemna îndeajuns un obiect, dacă nu li se adaugă și un al doilea cuvînt. De aici provine și frecventa folosire a circumlocuțiunilor. Ar trebui să căutăm soluții mai concise, folosind un termen simplu și capabil să exprime fiecare obiect, fiecare sentiment, fiecare acțiune. Aș vrea chiar mai multe sinonime pentru un singur obiect. Este un mijloc de a evita orice echivoc, de a varia frazele și de a facilita armonia, alegînd dintre mai multe sinonime pe cel care s-ar potrivi cel mai bine cu restul discursului."

Pe ce drum trebuie să apuci ca să ajungi la asemenea rezultate?

Grecii și romanii nu ezitau să alcătuiască cuvinte compuse, care slujeau „la scurtarea versurilor, dîndu-le mai multă măreție"; de asemenea, nu se fereau să amestece în limba lor expresii luate din diferite dialecte. În sfîrșit, romanii nu se rușinau să împrumute cuvinte din alte limbi. Deci nu anticii ne interzic să pornim pe o asemenea cale. Spunem asta, exprimîndu-ne în fața manilor lor întregul nostru respect. Dar aflăm exemple de aceeași natură și la națiunile moderne, la englezi, de exemplu, care, pentru a-și îmbogăți limba, înmprumută cuvinte din belșug din toate părțile: „Asemenea uzurpări sînt îngăduite. În acest domeniu totul devine obișnuit prin uzaj. Cuvintele nu sînt decît sunete, din care facem în mod arbitrar semnele gîndurilor noastre. Aceste sunete nu au în ele însele nici un preț. Aparțin atît poporului care le împrumută, cît și celui care le dă cu împrumut. Ce importanță are dacă un cuvînt a luat naștere în țara noastră sau dacă ne vine dintr-o țară străină? Ar însemna să dăm dovadă de o gelozie puerilă, căci nu avem de a face decît cu un anume fel de a mișca buzele și de a izbi aerul". Mai filozofi n-am devenit nici noi astăzi. Dar avem și noi bune argumente pe care i le putem opune lui Fénelon: deși cuvintele nu sînt

Scanned with OKEN Scanner

decît sunete vane, cărora le atribuim valori arbitrare, de aceste valori poate și trebuie să fie legată naționalitatea unei limbi.

Fénelon are totuși și alte argumente, destinate mai ales francezilor: „De altfel nu avem de ce să ne facem din asta o problemă de onoare. Limba noastră nu este decît un amestec de greacă, de veche germană și de cîteva vagi rămășițe din limba galilor. De vreme ce trăim din aceste împrumuturi care au devenit propriul nostru fond lingvistic, de ce ne-am rușina și nu ne-am oferi libertatea de a împrumuta și alte cuvinte, prin care am putea într-atîta să ne îmbogățim limba? Să luăm din toate părțile tot ceea ce ne trebuie, pentru ca limba noastră să devină mai clară, mai precisă, mai concisă și mai armonioasă. Orice circumlocuțiune slăbește discursul“ [1]. Autorul dorește ca limba să devină mai clară și mai precisă, pentru că se gîndește mai mult la imagini decît la idei, vrînd să le particularizeze și să le reducă din generalitatea lor prea exclusivă. El spune asta limpede în altă parte: „Cei din națiunea noastră au o asemenea teamă să nu fie vulgari, încît sînt de obicei seci și vagi în modul lor de a se exprima... totul se consumă în exclamații, fără argumente și fără colorit. Dimpotrivă, grecii se slujeau prea puțin de toți acești termeni generali care nu dovedesc nimic; dar ei enunțau multe fapte“ [2]. Xenofon nu spune niciodată că Pirrhus a fost „vrednic de admirație“, „ci ne face să-l admirăm“. Poezia trebuie să poată exprima multe împrejurări și cu toate amănuntele lor și, drept exemplu, Fénelon ne propune opera lui Homer și Scriptura. Fénelon se arată astfel dușmanul înverșunat al oricărei circumlocuțiuni, deci al oricărei perifraze. Cine știe dacă perifrazele care făceau ravagii în toate literaturile europene din acea epocă nu își aflau originea în sărăcirea voluntară a limbii franceze?

---

[1] *Ibidem*, pp. 15—17.

[2] *Premier Dialogue sur l'Éloquence*, *ed. cit.*, vol. 3, p. 226.

Scanned with OKEN Scanner

Totuși, deși pretinde îmbogățirea limbii dincolo de orice falsă ambiție, Fénelon nu cade în primitivism. Trebuie să știm cum să facem și cui să încredințăm această operație dificilă: „cînd introducerea de termeni noi este lăsată pe seama hazardului sau a vulgului ignorant, sau a modei dictate de femei, se impun mulți care nu au nici claritatea și nici dulceața necesară".

În ultimă instanță, tot cuvintele latinești pot fi cel mai ușor transplantate în franceză: „nu le rămîne de făcut decît un pas ca să intre în limba noastră. Trebuie doar să le dăm o terminație plăcută". Buna asimilare a acestor noi expresii trebuie făcută cu cea mai mare atenție, căci franceza nu trebuie să devină „un morman grosolan și inform alcătuit din cuvinte luate din limbi de o natură cu totul diferită". Nu trebuie să fim orgolioși, insistă Fénelon, și trebuie să ne amintim „că abia de curînd am ieșit dintr-o barbarie la fel de veche ca și națiunea noastră", dar trebuie totodată să fim foarte circumspecți, căci „națiunile care trăiesc sub un cer temperat gustă mai puțin decît popoarele din țările calde metaforele dure și îndrăznețe", cuvinte dovedind că împrumuturile visate de autor nu trebuiau să vină decît din sud.

Fénelon are marele merit de a fi înțeles și simțit bogăția vechii limbi și sărăcia relativă a limbii contemporane; dar s-a înșelat cu desăvîrșire crezînd că tocmai instituția căreia i se adresa era menită să metamorfozeze limba. Niciodată o adunare de oameni luminați nu va ajunge să reformeze o limbă; ba chiar aceștia sînt aproape ultimii care ar trebui să fie aleși în acest scop. Fénelon citează Anglia, dar aici nu o Academie hotăra cum să fie limba, ci uzajul secular și general. Nimic mai sănătos pentru invenția terminologică decît bunul simț popular, nimic mai supărător decît orice coterie, fie ea alcătuită din prețioasele vremii, din mari mondene sau dintr-o adunare științifică. Limba franceză a simțit asta de două ori în detrimentul ei — deși fenomenul comportă și merite neîndoiel-

Scanned with OKEN Scanner

nice —, cu prilejul îmbogățirii sale forțate, pe vremea Pleiadei, îmbogățire la care Fénelon ar fi voit să recurgă din nou, și cu prilejul sărăcirii ei la fel de forțate, condamnată de Fénelon.

Să mai adăugăm criticii precedente și pe cea pe care Fénelon o face în mod special în raport cu limba poetică din Franța. S-a renunțat cu desăvîrșire la inversiuni, și totuși, la antici, acestea „dădeau naștere la figurile de stil cele mai importante și țineau mintea trează în așteptarea miraculosului". Vrînd să purifice rezultatele prea vehementei fecundități a idiomului ronsardian, autorii au căzut într-o situație contrarie, nu mai puțin defavorabilă: „Excesul șocant al lui Ronsard ne-a proiectat oarecum în extremitatea opusă. Limba noastră a fost sărăcită, secătuită și chinuită. Ea nu îndrăznește niciodată să procedeze altfel decît urmînd metoda cea mai scrupuloasă și cea mai uniformă recomandată de gramatică. Vedem totdeauna cum apare mai întîi un nominativ substanțial, care își duce parcă de mînă adjectivul. Verbul le calcă pe urme, după el venind un adverb care nu îngăduie să se mai introducă nimic între el și cel dintîi, succedîndu-le apoi, pe dată, un acuzativ care nu poate fi niciodată deplasat. Toate acestea exclud orice surpriză, orice așteptare, orice varietate și, adeseori, orice cadență magnifică".[1]

Pentru Dubos, de asemenea, limba franceză este împiedicată în dezvoltarea ei de o serie de precepte și reguli prea puțin serioase, care o sărăcesc: „natura limbii noastre este foarte timidă și arareori îndrăznește să întreprindă ceva împotriva regulilor, pentru a ajunge la frumusețî la care ar avea uneori acces dacă ar fi mai puțin scrupuloasă". Cugetă și el la lipsa de inversiuni, defect foarte dăunător fie și numai pentru armonia poetică [2].

---

[1] *Lettre à l'Académie*, pp. 64—65.

[2] Pentru a măsura spațiul parcurs, este interesant să cităm ca opinie extremă și opusă acestor păreri despre lipsa de inversiuni, pe cea a lui Bouhours, de acum aproximativ jumătate de secol. Bouhours era cum nu se poate mai bucuros

Scanned with OKEN Scanner

În 1740, De Brosses, pus în situația de a compara limba italiană cu limba franceză, își amintește și el de inversiuni cînd își mărturisește preferința deplină pentru limba poetică a italienilor: ea este „preferabilă limbii noastre, orice s-ar spune, fiind mai constantă, mai sonoră, mai armonioasă, proprie atît stilului maiestuos, cît și delicateței, îngăduindu-și totodată ceva mai multe inversiuni, datorită cărora construcțiile sînt mai puțin uniforme. Limba noastră este doar clară; prin chiar aceasta, este adecvată istoriei, dizertației, *poemului dramatic*“ [1]. De Brosses se deosebește aici de toți cei care îi vor reproșa, și îi reproșau deja limbii folosite de poezia franceză, lipsa de inversiuni. Diderot va deplora această lipsă, gîndindu-se mai ales la poezia dramatică; De Brosses aproape separă drama de poezie, numind-o totuși „poem dramatic“.

---

de această lipsă: “... limba franceză este poate singura care urmează întru totul ordinea naturală, și care exprimă gîndurile așa cum se nasc ele în minte. Vă rog să mă înțelegeți bine. Grecii și latinii au o limbă plină de neregularități; pentru a găsi armonia și cadența pe care le caută cu atîta grijă, ei răstoarnă ordinea în care noi ne închipuim lucrurile: își sfîrșesc cel mai adeseori perioadele așa cum rațiunea ar cere ca să le înceapă. Nominativul, care trebuie să fie la început, conform regulii bunului simț, se află aproape totdeauna sau la mijloc, sau la sfîrșit.

(Tot acest fragment se situează la polul opus în raport cu cel pe care l-am citat din Fénelon — n.a.) — Italienii și spaniolii fac aproape același lucru: eleganța acestor limbi constă în parte dintr-o orînduire bizară a cuvintelor; sau mai curînd, în această dezordine și stranie transpunere a lor. Doar limba franceză urmează natura pas cu pas, vorbind așa cum aceasta vorbește, și ea nu trebuie decît să o urmeze cu fidelitate pentru a găsi cadența și armonia pe care celelalte limbi nu le întîlnesc decît răsturnînd ordinea firească. Lucrul cel mai minunat este că, în poezie chiar, unde toate limbile se manifestă cu mai multă libertate, ea respectă această ordine pe cît poate. Într-adevăr, nu condamnă, într-un poem istoric, transpunerile ușoare care conferă versurilor grație și forță; dar, în tot felul de alte poezii, ea condamnă traspunerile violente, prin care versurile devin aspre și obscure” *(Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, ed. 1708, pp. 62—64).

[1] *Lettres d'Italie*, *ed. cit.*, vol. 3, p. 235.

Scanned with OKEN Scanner

Atenția susținută și profundul interes pe care — așa cum arătam — le manifestă Anglia pentru analiza poeziei, se vor regăsi cu vreo douăzeci de ani mai tîrziu în *Principii de critică* de Home (1762), care va supune limbajul poetic unei analize metodice.

Și pentru Home, poezia își datorează marea putere facultății sale de a se dărui frumuseții morale; instrumentul de care se slujește, marmura pe care o sculptează și culorile pe care le folosește îi sînt oferite de limbă. Ce ne-ar putea deci solicita atenția într-o mai mare măsură decît limba?

Ea are două scopuri: cel de a interveni spre a face cunoscut un gînd cît mai limpede și mai rapid cu putință, și cel de a ne emoționa în chipul cel mai puternic și mai viu, fie și cu oarecare încetineală. Numai această a doua folosire a limbii ne interesează. Este firesc ca limba să se deosebească în acest caz de cea care nu tinde decît să se facă înțeleasă cît mai repede și cu cea mai mare exactitate. Care va fi deci regula — ce îi va preciza natura? Această regulă „cere ca scriitorul să se abțină pe cît este cu putință de la folosirea unor cuvinte abstracte și generale. Asemenea cuvinte nu au decît o valoare asemănătoare cu cea a semnelor matematice, care nu sînt inventate decît pentru a exprima concis gîndurile noastre. Dimpotrivă, tablourile care alcătuiesc viața poeziei nu pot fi create în ideea perfecțiunii, dacă cititorului nu i se propun obiecte particulare. Trebuie totuși să excludem din acest precept cuvintele generale care se referă la o mare cantitate de obiecte particulare; familia noastră, prietenii noștri, patria noastră și alte cuvinte de același fel acționează puternic asupra pasiunilor noastre, deși nu trezesc în mintea noastră nici o imagine. Conținutul vast compensează obscuritatea tabloului“ [1]. În aceste rînduri, Home satisface atît

[1] “... and that is, to avoid as much as possible abstract and general terms. Such terms, similar to mathematical signs, are contrived to express our thoughts in a concise manner; but images, which are the life of poetry, cannot be raised in any perfection, otherwise than by introducing particular objects. General terms that comprehend a number

Scanned with OKEN Scanner

postulatul descrierii detailate, cît și pe cel al funcției afective și simbolice a poeziei, pe care îl putuse găsi la Burke.

Prima calitate esențială pe care o revendică limba poetică este posibilitatea inversiunilor: „Limba nu ar poseda o mare putere dacă s-ar afla redusă la ordinea firească a ideilor. Putem ajunge prin inversiune la nenumărate frumuseți, la care trebuie să renunțăm dacă folosim ordinea firească". Home afirmă chiar că și în cazul cînd inversiunea nu este firească, ea tot va plăcea: „nu pot decît să observ că sufletul omenesc este din fericire alcătuit astfel încît iubește inversiunea, deși aceasta este oarecum prea puțin firească" [1]. De aceea nu trebuie să folosim un număr prea mare de inversiuni dacă nu este absolută nevoie de ele: „scriitorul nu trebuie să-și îngăduie o inversiune a ordinii firești a limbii decît atunci cînd poate realiza prin acest mijloc o frumusețe superioară frumuseții stilului natural" [2]. De aceea Home nu se îndoiește că limbajul poetic trebuie să fie altul decît limbajul cotidian, chiar dacă este mai puțin firesc. Frumusețea lui constă, spre a spune astfel, în lipsa lui de firesc.

Cea de-a doua calitate a limbajului poetic constă în folosirea figurilor de stil. Dacă spunem

---

of individuals, must be excepted from this rule: our kindred, our clan, our country, and words of the like import though they scarce raise any image, have notwithstanding a wonderful power on our passions: the greatness of the complex objects overbalances the obscurity of the image". (*op. cit.*, vol. 1, pp. 307—308).

[1] "... it ought not escape observation, that the mind of man is happily so constituted as to relish inversion, though in one respect unnatural" (*ibidem*, vol. 2, p. 308).

[2] "... inversion ought not to be indulged, unless in order to reach some beauty superior to that of a natural style" (*Ibidem*, vol. 2, p. 346—347). Home citează aici *Réflexions sur la poésie française* de Du Cerceau (1730) care, de altfel, după părerea lui, se înșeală. Du Cerceau, dușman al inversiunii, nu o justifica decît prin suspendarea sensului, și deci, a curiozității noastre. "This indeed is one power of inversion; but neither its sole power, nor even that which is the most remarkable...", spune Home în concluzie. Pentru părerile lui Du Cerceau, cf. Thieme, *Essai sur l'histoire du vers français* (1916), p. 185.

Scanned with OKEN Scanner

„dimineața vieții“ pentru a exprima tinerețea, cuprindem două noțiuni, una principală, tinerețea, și una secundară, dimineața: „obiectul principal este o parte a gîndirii, obiectul secundar nu este decît un ornament. În acest sens, figura, în cadrul limbii, este asemănătoare întocmai sunetelor concordante din muzică; acestea, fără să adauge ceva melodiei, creează armonia“ [1].

Dat fiind lipsa de firesc a limbajului poetic, dificultatea constă în a ști cînd trebuie ca acest limbaj să fie firesc, și cînd încetează a mai fi; căci nu putem așeza frontiere prea stricte între realitate și artă, între arte, sau, în sfîrșit, între părțile uneia și aceleiași opere de artă. Ca pretutindeni, și aici verosimilul trebuie să rămînă chiar acolo unde se pierde firescul. Or, cînd este oare verosimil ca omul să folosească un limbaj figurat? „Un om calm, cu sînge rece, nu este înclinat către entuziasmul poetic și nici nu sacrifică adevărul și realul iluziilor imaginației; el este cu atît mai puțin dispus să o facă, cu cît este mai obsedat de tot felul de griji sau de ideea lucrului serios pe care vrea să-l întreprindă. Pe de altă parte, putem observa că un om care este înălțat sau însuflețit de vreo pasiune, are înclinația să înalțe și să însuflețească toate obiectele; el evită denumirile vulgare, caută metaforele și circumlocuțiunile pentru a pune și mai mult în evidență obiectele, dă viață lucrurilor neînsuflețite și le face să se miște în deplină libertate. În această fervoare a sufletului, privilegiază cele mai înalte avînturi poetice și gustă comparațiile și metaforele cele mai îndrăznețe“ [2].

---

[1] „... the principal (object) makes a part of the thought; the accesory is merely ornamental. In this respect, a figure of speech is precisely similar to concordant sounds in music, which, without contributing to the melody, make it harmonious“ (*ibidem*, vol. 3 p. 154).

[2] „... a man in this cool and sedate moments, is not disposed to poetical flights, nor to sacrifice truth and reality to the delusive operations of the imagination: far less is he disposed, when oppressed with cares, or interested in some important transaction that occupies him totally. On the other hand, it is observable, that a

Scanned with OKEN Scanner

Nu putem totuși niciodată îndeajuns cîntări pasiunile și împrejurările, înainte de a folosi limbajul figurat: „Mîhnirea cea mai mare, tristețea adîncă, spaima, remușcarea, disperarea, toate jalnicele pasiuni deprimante sînt potrivnice, dacă nu oricărui limbaj figurat, cel puțin solemnității și măreției comparațiilor“ [1]. Home dă cîteva exemple de ceea ce el crede a fi o falsă aplicare a limbajului figurat: pentru el, personificarea Rinului, făcută de Boileau, nu este decît burlescă. Scriitorul nu trebuie să ia niciodată un ton rigid și solemn, pentru a exprima gînduri obișnuite, așa cum face Racine atît de frecvent (Bajazet, Fedra, Estera, Iphigenia); în această serie întîlnim chiar un exemplu extras din *Hamlet*. Îi mai oferă exemple și alte genuri literare: el citează *Oratiunile funebre* de Bossuet, precum și *Spiritul legilor*.

În această privință, nici un exemplu nu ar putea fi mai explicit decît cel al contrastului dintre Homer și Vergiliu: „Limba lui Homer este tot atît de adaptată subiectului, pe cît sînt de adaptate caracterului lor acțiunile și atitudinile eroilor săi. Vergiliu nu ajunge la această perfecțiune: limba lui rămîne totdeauna solemnă; chiar cînd se apleacă pînă la aspectele cele mai obișnuite ale artei culinare, frigerea și fierberea, el nu renunță niciodată la limbajul nobil“ [2].

---

man, when elevated or animated by any passion, is disposed to elevate or animate all his objects: he avoids familiar names, exalts objects by circumlocution and metaphor, and gives even life and voluntary action to inanimate beings. In this warmth of mind, the highest poetical flights are indulged, and the boldest similes and metaphors relished" (*ibidem*, vol. 3, pp. 30—31).

[1] "Rooted grief, deep anguish, terror, remorse, despair, and all the severe dispiriting passions, are declared enemies, perhaps not to figurative language in general, but undoubtedly to the pomp and solemnity of comparison" (*ibidem*, vol. 3, pp. 217—218).

[2] "The language of Homer is suited to his subject, not less accurately than the actions and sentiments of his heroes are to their character. Virgil, in this particular, falls short of perfection: his language is stately throughout; and though he descends at times to the simplest branches of cookery, roasting aud boiling for example, yet he never relaxes a moment from the high tone" (*ibidem*, vol. 3, pp. 217—218).

Scanned with OKEN Scanner

Găsim astfel la Home o analiză mai amănuntită decît la predecesorii săi a caracteristicilor limbii poetice, care o disting de limba cotidiană. Aflăm totodată la el şi o analiză a împrejurărilor care îngăduie folosirea ei, adică preferarea stilului figurat şi solemn şi renunţarea la simplitatea şi la dezinvoltura limbii de toate zilele. Firescul nu mai este revendicat în mod absolut pentru stilul poetic.

Dacă poezia ca atare se află serios atacată pentru caracteristicile ei intrinseci, caracteristica ei exterioară, versul, este încă şi mai mult atacată, iar rima chiar mai mult decît ritmul. Versul aproape că nu găseşte apărători la început, dacă nu-l punem la socoteală pe Fénelon, artist şi în această privinţă ca şi în toate celelalte. Lamotte are onoarea îndoielnică de a fi dat atacul cel mai puternic. Principalul argument împotriva versului nu este greu de găsit, el constînd în însăşi dificultatea acestuia.

Versul sileşte gîndirea să se exprime pe ocolite, iar limba să se slujească de întorsături neuzitate, acesta fiind păcatul cel mai mare pentru clasicii epocii. „Rimă pe cît de bizară pe atît de poruncitoare, exclamă Lamotte, ritm tiranic, oare gîndurile mele vă vor fi totdeauna sclave? Pînă cînd veţi uzurpa, împiedicîndu-le să se manifeste liber, stăpînirea raţiunii? De îndată ce numărul de silabe şi cadenţa o cer, trebuie să vă sacrific exactitatea, precizia, claritatea. Sau, dacă mă încăpăţînez să le păstrez totuşi în ciuda voastră, prin ce torturi nu vă răzbunaţi fiindcă vă rezist? Văd soarele răsărind, apunînd, mai răsărind încă de multe ori, înainte ca eu să fi putut să vă reconciliez cu un gînd care merita să-i consacru doar cîteva clipe“ [1].

Totuşi există, neîndoielnic, un motiv pentru care versul şi rima plac. Fontenelle şi Lamotte văd două explicaţii, fiind întru aceasta de acord: obişnuinţa şi plăcerea dificultăţii învinse. Aba-

[1] “*La libre éloquence — Ode en prose*”, in *Oeuvres*, *ed. cit.*, vol. 1, p. 531.

Scanned with OKEN Scanner

tele de Pons ajungea chiar să compare această plăcere cu cea pe care o simți cînd privești un dansator pe sîrmă. Lamotte îi compară pe adepții versului cu copiii cărora le place să alerge pe marginea unei prăpăstii [1]. El nu ezită să transpună *Iliada* și, mai mult chiar, nu crede că tragediile lui Racine pierd ceva dacă le transpui în proză! — Chiar și abatele Dubos găsește că rima are un aer gotic și medieval [2], și o condamnă la modul absolut, pentru că nu este „imitația vreunei frumuseți ce s-ar afla în natură", și pentru că „rima estropiază adeseori sensul discursului, și îl lipsește aproape totdeauna de nerv" [3]. El se scuză că vorbește de ea: „Cum am putea, de altfel, să nu vedem în ciudata îndeletnicire de a rima, cea mai joasă funcție a mecanicii poeziei? Dar fiindcă poetul nu poate face această muncă prin mijlocirea altora, așa cum pictorul își pune ucenicul să-i amestece culorile, se cuvine să vorbim despre ea". Apoi, mai ales în cazul limbii franceze, ea nu face decît să sporească inconvenientele: "... singură rima devine, prin aservirea frazelor franceze la ordinea firească a cuvintelor, un lanț tot atît de stingheritor pentru un poet cu bun simț, ca toate regulile poeziei latine. Într-adevăr, nu vedem nici la poeții latini cei mai mediocri, epitete fără de rost și puse acolo doar pentru a umple versul, dar în cele mai bune poezii ale noastre vedem cu nemiluita, introduse acolo doar de necesitatea de a face versurile să rimeze" [4].

Fontenelle consacră rimei o atenție mult mai mare și dovedește față de ea o înțelegere cu mult

---

[1] *L'Ode à M. de La Faye* (citat de Vial-Denise, *op. cit.*)
[2] *Réflexions critiques*, vol. 1, p. 333.
[3] *Ibidem*, pp. 328—329.
[4] *Ibidem*, pp. 308—309. — Rima înțeleasă ca echivalent necesar al lipsei principiului cantității din versul francez este semnalată și de Rollin (*De la belle manière d'étudier et d'enseigner les belles letres*, 1726) și Longue (*Raisonnements hasardés sur la poésie*, 1737). Cf și Thieme, *op. cit.*, unde putem afla o bună sinteză cu privire la pozițiile celor două tabere, cea a prietenilor (La Faye, Nivelle de la Chaussée) și a dușmanilor (Prévost) rimei, ca și asupra celor cu o atitudine nehotărîtă (Rémond de Saint-Mard).

Scanned with OKEN Scanner

mai fină, ba chiar şi mai corectă. El bănuieşte oarecum, dar nu prea mult, că rima ţine de muzică. „Independent de subiectele pe care le tratează, ea place urechii prin discursul ei ritmat, şi printr-un fel de muzică, deşi destul de imperfectă; şi cine ştie dacă nu ea este cea care i-a învăţat pe oratorii atenţi la perfecţiunea artei lor, să introducă şi un fel de armonie în discursurile lor. Într-atît de mult urechea, şi numai urechea merită să i se dea toată atenţia!“ [1] Este cam tot ce găsim la acest autor despre aspectul muzical al rimei. — Există totuşi şi un alt motiv pentru care Fontenelle se interesează de rimă: dificultatea învinsă; totuşi, să o mai spunem încă o dată, acesta este şi motivul pentru care el nu numai că nu se pronunţă cu totul împotriva rimei, ci îi recunoaşte o existenţă necesară, paralelă cu cea a poeziei; altfel spus, consimte ca domnia poeziei să continue, dar cu condiţia ca rima să facă parte din ea. „Ce este rima, ni se va spune? Nu-i cumva oare doar o bagatelă? Ar putea fi, dacă luăm drept criteriu doar raţiunea; dar numărul calculat de silabe, o pauză în mijlocul marilor versuri, adică cezura, nu sînt oare tot bagatele de acelaşi fel? Trataţi-le aşa cum vreţi să trataţi rima; neglijaţi-le tot atît de mult, şi nu veţi mai avea poezie franceză, căci nimic nu o va mai deosebi de proză“ [2]. Or, toate aceste bagatele plac doar în măsura în care ele reprezintă dificultăţi ce trebuie învinse de poet; aceste dificultăţi, depăşite în chip fericit, ne oferă o surpriză agreabilă, şi în aceasta constă tot secretul succesului de care se bucură rima. „Este evident că această surpriză este cu atît mai agreabilă cu cît dificultatea a fost mai mare şi exprimarea mai perfectă“ [3]. Dar această dificultate învinsă nu apare doar în caracteristicile exterioare ale poeziei, ci însăşi turnura poetică nu se justifică decît dacă respectă aceeaşi

---

[1] *Sur la poésie en général*, in *Oeuvres*, ed. 1790, vol. 3, p. 178.

[2] *Discours lu dans l'assemblée publique du 25 août 1749*, *ibidem*, vol. 1, p. 170.

[3] *Sur la poésie en général*.

Scanned with OKEN Scanner

condiție: „Oare nu dificultățile învinse fac gloria poeților? Oare nu aceasta-i unica temelie și pricină pentru care li s-a îngăduit un fel de limbaj particular, întorsături de frază mai îndrăznețe, mai neprevăzute, în sfîrșit, tot ceea ce ei înșiși numesc, cu mult orgoliu, un frumos, un nobil, un fericit delir; adică, într-un cuvînt, tot ceea ce dreapta rațiune nu ar adopta?“ [1] Dacă așa stau lucrurile, poeții nu pot dori să se sustragă acestor dificultăți, oricît ar fi ele de mari: „Dacă dificultatea învinsă este spre gloria poeziei, renunțarea la dificultate sau diminuarea ei va scădea, desigur, această glorie; iar dacă tot ce o constrînge îi este necesar pentru a o deosebi de proză și a-i da dreptul să se ridice deasupra acesteia, nu înseamnă că am degrada-o dacă am apropia-o de ceea ce ea disprețuiește?“ [2] De aceea el se adresează poeților cu finețea-i obișnuită, tratîndu-i oarecum ca pe niște copii răsfățați: „Dacă nu se supun condițiilor legate de privilegiile lor, vom avea dreptul să-i condamnăm să devină iar cuminți“ [3].

Fénelon, ca totdeauna circumspect și original în părerile sale, atacă versul, apărîndu-l, și îl apără atacîndu-l. Cînd Lamotte, nădăjduind să-i smulgă adeziunea la campania sa împotriva versului, i se adresează subtilului arhiepiscop de Cambrai cu aceste cuvinte moderate: „Îngăduiți-mi să vă întreb care sînt vederile dumneavoastră asupra poeziei franceze; simt că e plină de cusururi, dar nu sînt în stare să întrevăd și leacurile, și v-aș fi foarte obligat dacă“ ...[4], el nu primește ca răspuns decît o critică atît de respectuoasă, încît poate să pară chiar un reproș la adresa celui ce i-a pus întrebarea: „Trebuie să recunoaștem că severitatea regulilor poeziei noastre a făcut ca versificația noastră să devină aproape cu neputință de realizat ... Trebuie să mărturisesc că ceea ce fac eu aici este mai curînd o mărturisire

---

[1] *Discours... du 25 août.*
[2] *Sur la poésie en général.*
[3] *Discours... du 25 août.*
[4] 14 XII 1713 — *op. cit.*, vol. 3, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

decît cenzurarea versurilor franceze. M-aș condamna cînd aș critica tot ce este mai bun“ [1].

Fénelon se adresează Academiei cu aceleași reticențe curtenitoare: „Îmi va fi îngăduit poate să-mi arăt aici mîhnirea cu privire la faptul că perfecțiunea versificației franceze mi se pare aproape imposibilă...“ Poeții noștri cei mai mari, printre care și Malherbe, au lăsat multe versuri foarte slabe: „Au vrut să dea gîndirii lor o formulare rafinată și folosesc un stil prea căutat. Sînt plini de epitete forțate, pentru a se supune rimei. Dacă am omite din poeziile lor anumite versuri, ele nu ar pierde cîtuși de puțin din frumusețe“ [2]. El împărtășește pe deplin reticențele contemporanilor față de rimă: „Versificația noastră, dacă nu mă înșel cumva, pierde mai mult decît cîștigă prin folosirea rimelor. Ea pierde mult din varietate, din firesc și din armonie ....“ Rima obligă la prelungirea și la îngreunarea înțelesului versului: „Toată atenția este îndreptată spre a găsi rime bogate, în loc să fie îndreptată asupra fondului gîndirii și al sentimentelor, asupra expresiilor firești sau nobile“ [3]. Versul nostru epic este monoton, deși el ar trebui să folosească tocmai „expresii pline de dulceață, variate și majestuoase“. Stanțele și odele trebuiesc preferate pentru rimele lor încrucișate. Fénelon are o predilecție specială și pentru versul neregulat al lui La Fontaine.

Totuși, Fénelon nu ar vrea să elimine complet rima, singurul element pe care francezii își pot întemeia versurile, neposedînd alternanța silabelor lungi și scurte din versurile anticilor. El se mulțumește doar să-i lase poetului o mai mare libertate în alegerea rimelor. Rima franceză, cu preceptele ei numeroase, este mai dificilă decît metrica antică însăși (părere pe care am găsit-o și la Dubos), iar anticii înșiși își îngăduiau anumite licențe.

---

[1] *Ibidem*, pp. 51—52.
[2] *Lettre à l'Académie*, pp. 54—55.
[3] *Ibidem*, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

Reticențele față de rimă durează vreme mai îndelungată decît disprețul față de poezie. Astfel, încă în 1740, De Brosses, care totuși nu aparținea taberei dușmanilor poeziei, nu se poate consola în fața faptului că Malherbe, „părintele poeziei noastre franceze, cel al tuturor poeților noștri, care a înțeles cel mai bine cum se fac versurile și în ce constă armonia lor", nu a avut fericita idee de a scrie în versuri albe, „pentru a da exemplul și tonul succesorilor săi, și pentru a ne elibera de această odioasă rimă de care urechile noastre, deși obosite, nu se mai pot totuși astăzi lipsi și care, la drept vorbind, nu se potrivește bine decît cu oda și cu cîntecele" [1]. Totuși, chiar și aici, și după propria mărturie a autorului, disprețul față de rimă nu este decît o prejudecată, de vreme ce urechea o caută pretutindeni.

După cum trebuia să ne așteptăm, Voltaire, dat fiind numeroasele sale opere poetice, n-a fost niciodată un adversar hotărît al versului și al rimei. În 1719, în a sa *Scrisoare a cincea* în legătură cu *Oedip*, protestează împotriva prea marii tiranii a rimei; și totuși acesta este momentul cînd se află cel mai aproape de paradoxul lui Lamotte: „Nu pot îngădui să-i fie sacrificate bogăției rimei toate celelalte frumuseți ale poeziei, și să se caute mai curînd plăcerea urechii decît cea a inimii și a minții". Și el spune admirabil, cu cîteva rînduri mai jos: „A dărui autorilor noi rime ar însemna a le dărui noi gînduri, căci supunerea față de rimă face ca adeseori să nu găsim în limbă decît un singur cuvînt prin care să se poată termina un vers; nu spunem aproape niciodată ceea ce am vrea să spunem"... În 1729, în prefața unei noi ediții din *Oedip*, el îl combate iar pe Lamotte și convingerea acestuia că rima este „o practică barbară, inventată de puțină vreme". El observă că toate popoarele, cu excepția grecilor și a romanilor, „au făcut și fac încă rime". Nu înțelege cum un om care i-a citit pe Vergiliu, Despréaux și Racine poate

[1] *Lettres d'Italie*, *ed. cit.*, vol. 3. pp. 132—133.

Scanned with OKEN Scanner

fi de părerea lui Lamotte. „Îi voi așeza pe autorii noștri, pe un Despréaux și pe Racine, alături de Vergiliu, pentru excelența versificației lor, căci, dacă autorul *Eneidei* s-ar fi născut la Paris, el ar fi făcut rime ca și ei, iar dacă acești doi francezi ar fi trăit pe vremea lui August, ei ar fi folosit în același fel ca și Vergiliu măsura din versurile latine". El spune același lucru cu mai multe argumente, în al său *Discurs* asupra tragediei, care prefațează piesa *Brutus* (1731); „Nu vom putea niciodată să ne eliberăm de jugul rimei, ea este esențială pentru poezia franceză. Limba noastră nu comportă inversiuni, versurile noastre nu îngăduie angambamente; silabele noastre nu pot produce o armonie sensibilă prin măsurile lor lungi sau scurte; cenzurile noastre și un anumit număr de picioare nu ar fi de ajuns pentru a deosebi proza de versificație: rima este deci necesară versurilor franceze". Voltaire prelua aici argumentele lui Fénelon și pe cele ale lui Fontenelle, pe care le-am citat și noi mai sus. Dar în prefața la *Oedip* din 1729, el se explică asupra acestui subiect în raport cu celelalte literaturi moderne: „Italienii și englezii se pot lipsi de rime, pentru că limba lor comportă inversiuni, iar poezia lor presupune nenumărate libertăți care nouă ne lipsesc. Fiecare limbă își are geniul său propriu, determinat de natura construcției frazelor ei, de frecvența vocalelor sau consoanelor sale, de inversiuni, verbe auxiliare etc. Geniul limbii noastre constă în claritate și eleganță; noi nu îngăduim poeziei noastre nici o licență, ea trebuind să meargă , ca și proza noastră, pe făgașul precis al ideilor noastre. Avem deci o nevoie esențială de revenire a acelorași sunete, pentru ca poezia noastră să nu fie confundată cu proza". El citează ca exemplu versul următor:

„Minos juge aux enfers tous les pâles humains" [1]

și comentează: „Englezii și italienii ar spune, după greci și romani, „les pâles humains Minos

[1] „Minos judecă în infern toți palizii oameni." (N.T.)

Scanned with OKEN Scanner

aux enfers juge“ și ar folosi cu grație un angambament în versul următor [1]. Însuși felul de a recita versurile în italiană și în engleză pune în evidență existența unor silabe lungi și a altora scurte, care contribuie și ele la armonie, chiar în lipsa rimelor. Noi, care sîntem lipsiți de toate aceste avantaje, de ce să renunțăm la cele pe care natura limbii noastre ni le-a dăruit?“

Autorul *Henriadei* și-a mărturisit și apărat întruna, și împotriva tuturor atacurilor, credința în vers. *Catalogul Secolului lui Ludovic al XIV-lea* (1751) ne spune că „buna poezie este față de buna proză ceea ce dansul este față de mersul nobil, ceea ce muzica este față de o povestire obișnuită, ceea ce culorile unui tablou sînt față de niște desene în creion“. *Dicționarul filozofic* (1764) este încă și mai entuziast. El spune în articolul *Somnambuli și vise* că versurile sînt „o serbare“ dăruită sufletului, că „serbările au nevoie de podoabe“, și că „poezia este muzica sufletului și mai ales a sufletelor nobile și sensibile“. Și, în alt loc, Voltaire adaugă, un într-un stil ditirambic, care îi este străin, ci în stilul bunului simț: „Unul din meritele poeziei, pe care mulți nu-l bănuiesc, este acela că spune mai mult decît proza, și în mai puține cuvinte“ [2]. Această ultimă frază dovedește că pentru el poezia concisă și reflexivă a lui Despréaux sau a lui Pope continua să fie cu adevărat vrednică de numele de poezie, opinie pe care o împărtășește de altfel cu mulți contemporani.

---

[1] A se compara și cu Fontenelle, *Discours à l'Académie du 25 août 1749.*

[2] Articolul *Poètes.* — Într-un articol publicat în *Gazette Littéraire* din 2 mai al aceluiași an *(Tragédies françaises traduites par Lorenzo Guazzesi)*, Voltaire ajunge chiar să considere rima ca fiind indispensabilă: „Se întîmplă... ca sub jugul rimei să mergi uneori cu un pas mai sigur decît dacă te-ai elibera de el, și de aici putem trage concluzia că rima, care prezintă în fiecare clipă meritul unei mari dificultăți învinse (este însăși vechea expresie a unor autori ca Lamotte și Fontenelle!), este absolut necesară poeziei franceze“.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a găsi altceva, adică un adevărat parfum de armonie ritmată, secolul al XVIII-lea trebuia să-l aștepte pe André Chénier, sau să privească îndărăt către Racine [1].

3. EXIGENȚE GENERALE PRIVIND POEZIA ȘI GENURILE PARTICULARE

Cu aceste considerații asupra meritului poeziei, iată-ne ajunși la analiza generală a ceea ce trebuie să conțină și a ceea ce trebuie să căutăm în ea. Vom găsi aici o bună perspectivă, dincolo de care vom vedea genurile particulare în care se complăcea secolul.

Între cei ce negau poezia sau o coborau pînă la tot felul de nerozii și cei ce voiau să o piardă în valurile vagi ale filozofiei, Fénelon păstra ca întotdeauna o poziție cu adevărat originală. Cunoaștem părerile sale asupra influenței poeziei. Ce căuta el în poezie și cum dorea să fie poezia?

Arta contemporană nu păcătuia prin absența idealizării, îi lipsea mai curînd elementul real decît cel ideal și mai mult adevărul decît verosimilul. Dacă ne plac, spune Fénelon, caprele reprezentate de Tițian și chermezele lui Teniers, „e de mirare oare că ne place să vedem în *Odiseea* reprezentări atît de naive ale detaliilor vieții omenești?“ Prin aceste rînduri, Fénelon este apărătorul detaliului în artă. Să ne amintim că el era și adeptul detaliului în limbă, și vom înțelege cît de mult își devansase secolul. Această concepție l-a făcut să înțeleagă atît de bine nu numai *Odiseea*, ci și pe greci în general; o astfel de înțelegere este atît de îndepărtată de acest secol atît de distant față de simplitatea greacă, încît nu ne vom abține să citățm opiniile lui Fé-

[1] Ne-am abținut să citățm aici părerile englezilor, care sînt de multă vreme obișnuiți să neglijeze rima, sau cel puțin să accepte versul alb. Aceste păreri nu sînt tot atît de simptomatice ca acelea ale apărătorilor și ale adversarilor rimei în însăși patria clasicismului.

Scanned with OKEN Scanner

nelon despre antichitate: credem că ele vor contribui la caracterizarea autorului. El își dă atît de bine seama că gîndește altfel decît contemporanii săi, încît nu admiră antichitatea decît pentru a o opune direct secolului său: „Ți se pare că te afli chiar în locurile pe care Homer le zugrăvește, că le vezi, că auzi oamenii. Aceste obiceiuri simple par a ne întoarce la vîrsta de aur a omenirii. Eumeu cel cumsecade mă impresionează mai mult decît un erou din *Clelia* sau din *Cleopatra*. Vanele prejudecăți din vremea noastră depreciază asemenea frumuseți. Dar cusururile noastre nu micșorează cu nimic prețul unei vieți atît de înțelepte și de firești". — Anticii nu s-au oprit totuși la această simplitate, „ei au îmbinat adevărul cu pasiunea" [1]. Idealul artei este simplitatea unită cu pasiunea. Catul îi lasă în această privință cu mult în urma lui pe Ovidiu și pe Marțial, pentru că „frumusețea care nu este decît frumoasă, adică strălucitoare, nu este frumoasă decît pe jumătate, ea trebuie să exprime pasiunile pentru a le inspira, trebuie să pună stăpînire pe inimă pentru a o îndrepta către scopul legitim al unui poem" [2]. Pasiunea este îndepărtată de simplitate și deci lipsită de forța ei nemijlocită, din cauza prețiozității și a exprimării spirituale care, nu o dată, au făcut gloria — o glorie rea — francezului modern. Fénelon urmărește prezența acestei exprimări spirituale chiar și la antici: el îl compară pe Cicero cu Demostene: „Nu mă tem să spun că Demostene mi se pare superior lui Cicero. Nimeni nu-l admiră pe Cicero mai mult decît mine: el înfrumusețează tot ce atinge; face cinste vorbirii; face din cuvinte ceea ce nimeni n-ar ști să facă; știe să fie inteligent în nu știu cîte feluri, este chiar concis și vehement de cîte ori vrea să fie astfel... Dar în discursul său observi podoabele: arta sa e minunată; dar o vezi; oratorul, gîndindu-se la salvarea republicii, nu se uită pe sine și nu-i lasă

---

[1] *Lettre à l'Académie*, pp. 73—75.
[2] *Ibidem*, p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

nici pe ceilalți să-l uite. Demostene pare a ieși din sine însuși și a nu vedea decît patria. El nu caută cu orice preț frumusețea; discursul lui este frumos parcă de la sine. El este deasupra admirației. Se slujește de cuvînt așa cum s-ar sluji un om modest de hainele sale, pentru a-și acoperi trupul. Tună și fulgeră, este un torent care mătură totul în cale. Nu-l poți critica, pentru că te afli sub stăpînirea lui. Te gîndești la lucrurile pe care le spune, și nu la cuvintele pe care le folosește. Îl uiți pe el însuși, mintea ți se îndreaptă doar către Filip, care invadează totul. Sînt fermecat de acești doi oratori; dar mărturisesc că sînt mai puțin emoționat de arta infinită și de magnifica elocință a lui Cicero decît de concisa simplitate a lui Demostene“ [1].

Or, Fénelon vorbește atît de bine și atît de amănunțit de Cicero și de Demostene nu numai din iubire față de antici; în inima și în gîndirea sa îi putem întrevedea tot pe contemporanii lui. Această problemă a simplității și a exprimării spirituale și strălucite îi dă serioase temeri în legătură cu literatura franceză. Înainte de orice el vrea o foarte mare claritate în exprimare: „Avem nevoie de o enunțare simplă, precisă și dezinvoltă, în care totul să se dezvolte de la sine și să meargă în întîmpinarea cititorului. Cînd un orator vorbește publicului, el trebuie să-și dea toată străduința de a se face înțeles, ca și un autor față de cititorul său; trebuie ca toată truda și toată plăcerea să-i fie lui consacrate, dacă vrea să fie citit. Un autor nu trebuie să-l silească pe acesta să facă eforturi pentru a căuta să-i înțeleagă gîndirea“ [2]. Cei mai mari poeți francezi sînt adeseori obscuri. Ei vor să pună prea multe lucruri într-un vers, care, dat fiind natura sa franceză, este rebel la asemenea dorință; îi dăm cuvîntul lui Fénelon, vrînd să nu pierdem nimic din finețea și din delicatețea

---

[1] *Ibidem*, pp. 47—48.
[2] *Ibidem*, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

criticii sale care, la rîndu-i, se referă chiar la delicateţe:

„Ne place chiar prea mult delicateţea; ea degenerează în subtilitate. Vrem prea mult să uimim şi să surprindem. Vrem să fim mai inteligenţi decît cititorii noştri, şi să-i facem să simtă asta, pentru a le smulge admiraţia; deşi ar trebui să nu fim niciodată mai inteligenţi decît ei, şi chiar dacă sîntem, să le dăruim inteligenţa noastră fără ca ei să-şi dea măcar seama. Nu ne mai mulţumim cu simpla raţiune, cu graţia naivă, cu sentimentul cel mai viu, care constituie adevărata perfecţiune; mergem puţin dincolo de scop, din amor propriu. Nu ştim să fim sobri în căutarea frumosului; ignorăm arta de a ne opri înainte de a ajunge la ornamentele ambiţioase... Cădem în cusurul de a presăra cam prea multă sare şi de a voi să dăm un gust prea picant, făcînd astfel ca aceia care încarcă o stofă cu prea multă broderie. Gustul ales evită orice exces, chiar şi în domeniul inteligenţei. Inteligenţa oboseşte, de îndată ce este anume voită şi excesivă. A şti să renunţi în parte la ea, înseamnă a avea încă şi mai multă, potrivindu-ţi-o astfel după cea a mulţimii, pentru a-i uşura înţelegerea. Poeţii care au cel mai mare talent, gîndirea cea mai vastă şi mai fecundă, trebuie să se teamă cel mai mult de această primejdie a excesului de inteligenţă. Se va spune că este un defect frumos, că este un defect rar, că este un defect minunat. Sînt de acord; dar este un defect, şi chiar unul dintre cele pe care le poţi corecta cel mai greu“ [1].

Recunoaştem o asemănare cu ceea ce spuneam despre cartea lui Muralt. Dar cu diferenţa că, de data asta, avem de a face cu un francez; faptul că părerile sale se întîlnesc cu cele ale unui străin este dintre cele mai semnificative, dat fiind natura subiectului care ne preocupă.

[1] *Ibidem*, pp. 67—68.

Scanned with OKEN Scanner

Fénelon nu obosește insistînd în această direcție. Le cere celorlalți ceea ce posedă el însuși, o extraordinară dezinvoltură, făcîndu-ne să credem că paginile sale cele mai dificile au fost scrise cu cea mai mare ușurință:

„Cîștigăm mult pierzînd toate podoabele inutile și mărginindu-ne la frumusețile simple, firești, limpezi și parcă venite de la sine. Atît în poezie cît și în arhitectură, trebuie ca toate părțile necesare ale întregului să devină de la sine podoabe firești. Dar orice podoabă care nu-i decît podoabă este de prisos; renunțați la ea; operei nu-i va lipsi nimic; doar vanitatea voastră va suferi. Un autor care este prea inteligent și care vrea totdeauna să fie astfel, își obosește și secătuiește inteligența; mă lipsesc de el. Dacă s-ar arăta mai puțin inteligent, mi-ar da răgazul să respir, și mi-ar face mai multă plăcere. Mă ține prea încordat; lectura versurilor lui devine pentru mine un studiu. Atîtea fulgere mă orbesc; caut o lumină blîndă, care să-mi aline privirea slabă. Îmi doresc un poet pe măsura celorlalți oameni, care să facă totul pentru ei, și nimic pentru el. Vreau un sublim atît de familiar, atît de blînd și atît de simplu, încît fiecare să fie în prima clipă ispitit să creadă că l-ar fi găsit și el fără nici o greutate, deși puțini oameni sînt capabili să-l găsească. Prefer lucrurile surprinzătoare și minunate, lucrurile ce pot fi iubite. Vreau un om care să mă facă să uit că este autor, și care să stea de vorbă cu mine de la egal la egal. Vreau să-mi aducă în fața ochilor un plugar care se teme pentru recolta sa, un păstor care nu-și cunoaște decît satul și turma, o doică duios aplecată asupra pruncului de la sînu-i. Vreau să mă facă să mă gîndesc nu la el și la inteligența lui, ci la păstorii pe care îi pune să-mi vorbească“ [1].

[1] *Ibidem*, pp. 68—69.

Scanned with OKEN Scanner

Exemplele de sublim citate nu pot să nu ne pară sublime. Să observăm totodată înlcinația lui Fénelon pentru poezia pastorală, dar să notăm și că idealul său simplu și rustic este întru totul contrariu celui din eglogile lui Fontenelle.

Fénelon merge — după părerea noastră — cu predilecția sa pentru dezinvoltură și firesc puțin cam prea departe. Nu-i place nimic din ceea ce este rar, și ne neliniștim puțin văzîndu-l cum își proclamă iubirea pentru o artă lipsită de orice noutate:

„Iată operele al căror farmec nu se risipește niciodată. Ele nu numai că nu pierd nimic nici cînd sînt recitite, ci te îmbie să le recitești mereu. Lectura lor nu este un studiu; ea te odihnește și te destinde. Operele strălucite și foarte lucrate ne impun și ne uimesc; dar lama lor fină se tocește curînd. Nu caut nici dificultatea, nici raritatea, nici miraculosul; îmi place frumusețea simplă, binevoitoare și comodă. Dacă florile pe care le calci în picioare pe o pajiște sînt la fel de frumoase ca acelea din grădinile cele mai somptuoase, eu le iubesc și mai mult. Nu invidiez pe nimeni. Frumusețea nu și-ar pierde nimic din prețul ei, chiar dacă ar fi comună întregului neam omenesc; dimpotrivă, ar fi și mai neprețuită. *Raritatea este un defect și o sărăcie a naturii.* Razele soarelui rămîn o mare comoară, chiar dacă luminează întregul univers. Vreau o frumusețe atît de firească încît să nu aibă nevoie să mă surprindă prin noutatea ei. Vreau ca farmecele ei să nu îmbătrînească niciodată, și ca aproape să nu mă pot lipsi de ea“ [1].

Prin asemenea păreri, Fénelon ne apare într-o violentă opoziție cu idealul poetic care se va naște în mod inconștient în cea de-a doua jumătate a secolului și care se va întruchipa în poezia romantică, poezie inventivă prin excelență, deci

[1] *Ibidem*, pp. 71—72.

Scanned with OKEN Scanner

poezie a rarității și a ceea ce nu a mai fost văzut, care în mare parte este încă și a noastră.

Totuși, Fénelon este în avans în raport cu contemporanii săi de la începutul secolului, prin fina-i înțelegere a detaliului și a firescului în artă. Dar autoritatea lui nu este de ajuns pentru a întoarce poezia din secolul al XVIII-lea de pe calea mlăștinoasă pe care pornise. Caracterul vag, pletoric și răceala acestei poezii ne explică lipsa de simț epic la contemporanii săi. Ce poate fi mai zadarnic decît discuțiile cărora li se dedau codificatorii gustului în această privință? Doamna Dacier definește epopeea ca pe un gen prin esență util, Lamotte o definește ca pe un gen prin esență plăcut, Fontenelle, Dubos și Rollin sînt potrivnici miraculosului păgîn, iar Diderot, atît miraculosului păgîn cît și miraculosului creștin, Marmontel îl preferă pe acesta din urmă, dar cu moderație, iar Batteux în mod absolut — dar nimeni nu cunoaște adevăratul sens al frumuseții epice, în afară poate de Fénelon, și acesta, firește, mai puțin prin al său *Telemah*, cît prin admirația și buna înțelegere pe care o arată față de opera lui Homer.

Este încă și mai firesc faptul că secolul al XVIII-lea nu a posedat în nici un fel sentimentul liric. Voltaire a avut perfectă dreptate cînd a spus, în articolul *Exagerare* din *Dicționarul filozofic*: „În toate timpurile, oda a fost consacrată exagerării. De aceea cu cît o națiune devine mai filozofică, cu atît odele pline de entuziasm, și care nu-i învață nimic pe oameni, își pierd din preț". A văzut corect, căci poezia lirică în general, ca și oda în special, nu puteau fi înțelese în secolul al XVIII-lea, secol prin esență intelectual. Excepțiile, alcătuind un curent încă de pe acum puternic, deși încă subteran, nu fac decît să confirme regula: ele și-au datorat existența unei reacțiuni împotriva unui fenomen prea puternic. Această germinare de noi idei și mai ales de noi sentimente, menite să creeze un nou echilibru (care nu va fi poate decît un dezechilibru) în sufletul omenesc, ar cere un studiu special, care

Scanned with OKEN Scanner

nu stă în intenţia noastră, dat fiind că ea se dezvolta în mare parte fără a avea conştiinţă de sine. Să notăm doar că aceste idei se hrăneau cu interesul născînd pentru poezia populară (mai ales în Anglia şi în Germania) şi cu tendinţa tot mai marcată care îi îndrepta pe anumiţi autori către sensibilitate. Tot acest curent aparţine preromantismului, pe care ni l-am propus ca pe o limită a studiului nostru. Pînă una alta, şi mai ales în prima jumătate a secolului, toate aceste noutăţi rămîn excepţii: nici prin J.B. Rousseau, nici prin Lamotte, nici prin Lebrun, nu vom ajunge la o înţelegere aproximativ corectă a poeziei lirice.

Spiritul general din prima jumătate a secolului tindea, dimpotrivă, şi mai ales, spre egloga: am văzut asta chiar şi la Fénelon. Dar şi în acest caz erau gustate versurile factice şi foarte puţin egloga în genul celei scrise de Teocrit. Totuşi, toţi cei care, pentru prima oară în această perioadă, vădesc în opera lor sentimentul naturii, au practicat la început acest gen.

Egloga fiind caracteristică pentru gustul secolului, este important să cunoaştem părerile contemporanilor cu privire la ea. Încă de la începutul secolului, Fontenelle şi Lamotte discută asupra naturii eglogei. Amîndoi sînt de acord că egloga nu trebuie să înfăţişeze natura pentru ea însăşi, întocmai aşa cum este. Fontenelle, ca întotdeauna cu o gîndire mai bogată, în timp ce apără o opinie falsă în ochii noştri, în timp ce restrînge foarte mult conceptul de idilă, ajunge, prin uşurinţa cu care ştie să fie paradoxal, să ne pară interesant. El îşi defineşte programul în mod limpede: „Poezia pastorală nu are prea mult farmec dacă este tot atît de grosolană ca tot ce este firesc şi nu se referă decît la viaţa de la ţară. Nimic nu-ţi poate plăcea în sine cînd auzi vorbindu-se despre oi şi capre şi despre felul cum trebuie îngrijite; place doar ideea de linişte legată de viaţa celor ce au grijă

Scanned with OKEN Scanner

de berbeci și de capre...“ [1]. Ca un adevărat spirit modern, el încearcă să așeze fundamentul eglogei, astfel înțeleasă, în psihologia omului și nu în farmecul naturii înseși. El încearcă să explice căutarea acestei idei de liniște printr-o nevoie de calm și — nu fără răutate — crede că poate atribui slăbiciunile sale tuturor semenilor săi: „Căci oamenii vor să fie fericiți și ar vrea să fie fericiți fără o prea mare strădanie. Plăcerea și anume plăcerea liniștită este obiectul comun al tuturor pasiunilor lor, fiindcă toți sînt stăpîniți de o oarecare lene...“ Să nu exagerăm totuși această lene; omului îi place să se amăgească în privința puterii sale; în lipsa unei reale forțe, el are nevoie măcar de una artificială. „Nu pentru că oamenii s-ar putea împăca cu o lene și o lîncezeală absolută; ei au nevoie de o oarecare mișcare, de o oarecare agitație, dar de una... care să se potrivească, dacă e cu putință, cu felul lenii ce-i stăpînește; această stare se regăsește, în chipul cel mai fericit din lume, în dragoste. Dragostea nu trebuie să fie umbrită, geloasă, furioasă, disperată, ci tandră, simplă, delicată, fidelă și, pentru a se păstra în această stare, însoțită de speranță“. Iată-ne astfel fixați asupra naturii sentimentului pe care-l comportă egloga; el nu va trebui să tulbure inima într-un chip prea violent.

Să facem observația că, pe aceeași cale, peste cîteva zeci de ani, Dubos va explica fenomenul plăcerii și nevoii de artă ca pe o preocupare artificială, care la Burke va deveni emoție artificială, sau mai curînd indirect reală.

În ceea ce privește decorul naturii, în general admis ca necesar pentru eglogă, Fontenelle nu ține la el peste măsură: „Dacă am putea plasa altundeva decît la țară o scenă de viață liniștită, preocupată numai de dragoste, în așa fel încît să nu intre în ea nici capre și nici oi, nu cred că ar fi mai rău, căci caprele și oile nu folosesc la

---

[1] *Discours sur la nature de l'églogue* (*Poésies pastorales*, 1688).

nimic; dar cum trebuie să alegem între sat și oraș, este mai verosimil ca această scenă să se petreacă la țară". Adevărat este că ceea ce Fontenelle dorește să satisfacă printr-o eglogă nu este nicidecum sentimentul său — inexistent sau aproape inexistent — pentru natură, ci nevoia sa nepotolită — dat fiind literatura contemporană — de o poezie lirică plină de sentiment, oricît de liniștit sau chiar banal ar fi el! De aceea, nu trebuie să înfățișăm niciodată viața pastorală în toată goliciunea ei. „Să lăsăm să i se vadă simplitatea, dar să ascundem partea mizeră a lucrurilor; nu înțeleg de ce Teocrit s-a complăcut în a arăta atît de des mizeria și josnicia". Și el îl atacă direct pe Teocrit și pe adepții săi, spunînd: „Dacă marii adepți ai antichității spun că Teocrit a vrut să zugrăvească natura așa cum este ea, sper că, pe baza acestui principiu, nu se vor arăta idile înfățișînd cărători de apă ce vorbesc între ei despre treburile lor; aceste idile vor fi la fel de valoroase ca și acelea cu păstori ce nu discută decît despre caprele și vacile lor". Frumoasa natură este, în mod limpede, luată drept principiu: „Nu-i vorba numai de a zugrăvi lucrurile, ci trebuie să zugrăvești lucruri care fac plăcere cînd sînt privite..." Evident, nu-i totuși nevoie ca păstorii să aibă prea mult spirit: „ei nu trebuie să-l aibă decît într-o anumită măsură, căci altfel n-ar mai fi păstori". Și Fontenelle adună toate aceste trăsături într-o comparație finală, care pecetluiește pentru totdeauna concepția sa: „Eglogile sînt, mi se pare, ca niște haine pe care le folosim în balete ca să înfățișăm țăranii. Ele sînt făcute din stofe mult mai frumoase decît acelea pe care le poartă țăranii adevărați; sînt împodobite chiar și cu panglici și paiete, fiind doar croite ca niște haine țărănești".

Această concepție despre eglogă îl expunea cu ușurință unei critici deloc plăcute, chiar și din partea adepților frumoasei naturi, aceea că personajele reprezentate nu sînt luate din natură,

Scanned with OKEN Scanner

Lamotte[1] se apără împotriva acestei acuzații. El crede într-o stare originară de fericire și de bine care ar răspunde ideii despre păstorul idilic. „Egloga trebuie să reprezinte păstorii în acea stare fericită cînd munca lor era întovărășită și de odihnă, și cînd mintea lor, eliberată de griji și nevoi, se îndrepta în chip firesc către pasiunile plăcute; ea trebuie să-i surprindă în acea stare în care ni-i închipuim fericiți, și nu atît păstori, spre a spune astfel, cît stăpîni peste moștenirea și turmele lor." Păstorii sînt astfel parcă purificați, și o eglogă scrisă în maniera lui Teocrit nu va mai jigni frumoasele și delicatele sentimente ale încîntătoarelor cititoare din secolul al XVIII-lea. Realismul se află astfel supus unei ciudate restricții: „Personajele din eglogă nu mai sînt deci decît o idee, dar o ideea luată din natură, și pe care o simțim încă asemănătoare, deși am pierdut originalele".

Evident, păstorii fiind încă oameni, într-o eglogă pot fi introduse toate pasiunile, „cu condiția totuși de a avea vreo legătură cu ceea ce îi poate interesa pe păstori". Iubirea are de obicei primul loc, pentru că este cea mai bună legătură între eroii eglogii și cititor; căci nu-i ușor să găsești vreo asemănare acolo unde nu sînt decît diferențe. Or, în iubire, „cu excepția scenei și a hainelor, ne vedem propriul nostru portret". Lamotte se opune cu bună știință lui Fontenelle prin aceea că, spre deosebire de adversarul său, el crede că o inimă idilică poate fi pătimașă, excluzînd doar crima.

Deși tendința teoretică a lui Lamotte îl făcea să vadă cu orice preț în eglogă „o idee luată din natură", în practică el nu depășește cîtuși de puțin restricțiile propuse de Fontenelle: „Deși nu ne place decît ceea ce este firesc, nu înseamnă că tot ce este firesc trebuie să ne placă". Nu trebuie să confundăm grosolănia cu naivitatea: „Nu-l voi urma pe un autor de prost gust care nu culege, spre a spune astfel, decît mărăcini

[1] *Discours sur l'églogue*, *op. cit.*, vol. 3, p. 286.

Scanned with OKEN Scanner

din locul de unde ar fi putut să culeagă flori". Văzînd în eglogă cea mai serioasă expresie a poeziei lirice, pentru că îi rezerva domeniul sentimentelor, Lamotte ajunge la o reflecţie aproape profundă, o reflecţie care l-ar putea justifica drept autor cu vederi originale: „Să luăm seama: adeseori nimic nu este atît de ingenios ca sentimentul, nu pentru că ar fi căutat, ci dimpotrivă, pentru că el suprimă orice raţionament, şi îmbină uneori lucruri ce par opuse, în lipsa unor legături stabilite prin propoziţii care să le argumenteze".

Această eglogă împodobită cu panglicuţe le apărea totuşi unora ca un lucru paradoxal. Gresset protesta încă din 1734, în şoaptă, de altfel. El nu se gîndeşte la Teocrit, idealul lui este Vergiliu. Abia dacă îl critică pe Fontenelle, şi o face lăudîndu-l. După Racan şi Segrais, Euterpe se vede abandonată, şi egloga decade:

„À peine la Muse fleurie
D'un nouveau Berger de Neustrie
En sauva-t-elle quelques traits".[1]

Acest păstor este Fontenelle. Nici critica şi nici lauda nu sînt prea mari.

Dimpotrivă, moda generală e privită cu necruţare:

„La Bergère, outrant sa parure,
N'eut plus que de faux agréments,
Le Berger, quittant la nature,
N'eut plus que de faux sentiments:
Et ce qu'on appelle l'églogue
Ne fut plus qu'un dialogue
D'acteurs dérobés aux romans".[2]

---

[1] *Oeuvres*, ed. 1782, vol. 1, p. 190, *Ode IX À Virgile. Sur la poésie champêtre*. Este plîngerea Euterpei, care doreşte să se exileze din Franţa.

În trad. rom:

„Abia dacă Muza în floare / A unui nou păstor din Neustria / A mai salvat cîte ceva." (N.T.)

[2] „Păstoriţa, exagerîndu-şi podoabele, / Şi-a falsificat farmecele, / Păstorul, renunţînd la natură, / Nu a mai avut decît sentimente false; / Şi ceea ce numim eglogă / Nu a mai fost decît un rece dialog / Între actori luaţi din romane." (N.T.)

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a înălța idila, el reclamă întoarcerea la natură:

„Il (l'oeil) veut des grottes, des fontaines,
Des pampres, des sillons dorés,
Des prés fleuris, de vertes plaines,
Des bois, des lointains azurés;
Les regards volent sans obstacles,
Agréablement égarés..."[1]

Și cere, înainte de orice naturalețe, simplitate și naivitate:

„Que dans des routes naturelles,
Elle cueille des fleurs nouvelles,
Sans les chercher trop à l'écart.

En industrieuse bergère
Qu'elle dépeigne les forêts,
Mais sur une toile légère
Sans des coloris indiscrets,
Et que jamais le trop d'étude,
N'y contraigne aucune attitude,
Ni ne charge trop les portaits.

L'oeil est choqué s'il voit reluire
Les palais, l'or et le porphyre
Où l'on ne doit voir qu'un hameau".[2]

Enciclopedia va protesta, de asemenea, prin pana lui Jaucourt[3]. Acesta definește egloga ca pe o „imitație a vieții cîmpenești înfățișate cu toate farmecele ei". „Nu va fi de ajuns să atîrnăm cîteva ghirlande de flori pe un subiect care în sine nu are nimic cîmpenesc. Va fi necesar să arătăm viața cîmpenească așa cum este ea, împodobită doar cu farmecele ce i se potrivesc."

---

[1] „El (ochiul) vrea grote, fîntîni,/ Frunze de viță de vie, brazde aurite,/ Pajiști înflorite, verzi cîmpii,/ Păduri, depărtări azurii;/ Peste acest amestec de priveliști,/ Privirile zboară fără piedici,/ Într-o plăcută rătăcire..." (N.T.)

[2] „Pe drumuri din natură,/ Ea să culeagă noi flori,/ Fără să le caute pe cele mai ascunse,/ Ca o harnică păstoriță,/ Să zugrăvească pădurile,/ Dar pe o pînză ușoară/ În culori discrete,/ Și din prea multă rîvnă,/ Să nu falsifice vreo mișcare,/ Sau să exagereze în vreun fel chipurile./ Ochiul este șocat dacă vede strălucind/ Palate, aur și porfir,/ Acolo unde nu trebuie să vadă decît un biet cătun." (N.T.)

[3] *Encyclopédie*, vol. 12, articolul *Pastorale*, p. 157.

Scanned with OKEN Scanner

Şi acum, către mijlocul secolului, din eglogă este eliminat tot ceea ce e dur, grosolan, atroce sau tragic. „Putem să ne dăm seama de caracterul păstorilor, dacă privim locurile unde sînt situaţi; pajiştile sînt totdeauna verzi; umbra e totdeauna deasă, aerul totdeauna curat; de asemenea, păstorii şi păstoriţele trebuie să aibă pe chip cea mai gingaşă veselie; totuşi aşa cum cerul se acoperă uneori cu nori, şi fie şi numai pentru a varia scena şi a înnoi prin cîteva picături de rouă caracterul artificial al pajiştilor şi al pădurilor, putem să le atribuim şi cîteva pasiuni triste, fie şi numai pentru a da mai mult gust fericirii şi ideii de odihnă.“ Deşi afirmă că poetul nu trebuie „să dea imaginaţiei drept hrană mizeria şi sărăcia“ păstorilor, el spune totodată că şi contrariul, „păstorii dulcegi“ (el repetă o sintagmă a lui Dubos), este şi mai puţin acceptabil: „ei nu seamănă deloc cu ţăranii şi cu păstorii noştri de astăzi, cu aceste nefericite fiinţe ce se străduiesc de dimineaţă pînă seara, muncind din greu, să facă faţă nevoilor elementare ale unei familii de-a pururi sărmane.“ [1] Aceste rînduri ne arată că renunţarea lui Lamotte la orice model original luat din viaţa reală nu-l mai poate satisface pe Jaucourt.

În 1769, St. Lambert, în discursul preliminar la *Anotimpurile*, atrage atenţia cititorului asupra modelelor sale, după cum spune el: Thompson şi Philips, în Anglia, Haller şi Gesner, în Germania. Şi la aceştia el vede un realism atenuat, precum şi o înfrumuseţare temperată. Această poezie „nu mai are caracterul rustic de odinioară; dar nu are nici afectarea, preţiozitatea, falsitatea pe care a avut-o în cele două secole precedente... poeţii pe care i-am numit nu-şi înfrumuseţează personajele, ci doar le aleg“ [2]. Gustul pentru real devine neîndoielnic, mai pronunţat la Gesner şi la adepţii săi, şi totuşi astăzi ştim bine cît de factice continua el să fie.

---

[1] *Ibidem*, vol. 5, articolul *Églogue*, p. 426.
[2] *Les saisons. Discours preliminaire* (1769).

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, Marmontel ne prezintă o trăsătură ce orientează egloga, după spiritul epocii, spre un nou viitor. El introduce în ea nevoia de tristeţe: „... egloga, schimbîndu-şi obiectul, n-ar putea să-şi schimbe şi genul? Pînă acum ea nu este considerată decît ca un tablou al unor situaţii demne de invidiat; oare n-ar putea să fie şi pictura unei stări demne de milă? Ar fi, oare, prin asta mai puţin folositoare sau mai puţin interesantă? Ea ar picta, după natură, diferite obiceiuri agreste şi lucruri triste: dar aceste imagini, viu exprimate, nu şi-ar avea oare frumuseţea şi patetismul lor, şi mai ales frumuseţea lor morală?“ În pictură, ţăranii lui Berghem valorează tot atît de mult ca şi „păstorii lui Potter şi personajele galante ale lui Watteau“. De ce ar fi altfel în poezie? Acest gen „va fi trist; dar tristeţea şi plăcerea estetică nu sînt deloc incompatibile“ [1]. Marmontel nu trăgea, poate, decît nişte concluzii fireşti din Gesner: dar cuvintele sale au, în mai mare măsură, savoarea realităţii.

Mai există un gen care, neţinînd în mod deosebit de poezie, se va bucura de o importanţă ce o va egala şi uneori va părea chiar că o depăşeşte pe cea a poeziei. Ne gîndim la roman, a cărui elaborare poate fi pe drept atribuită secolului al XVIII-lea. La sfîrşitul secolului al XVII-lea el mai era încă un roman de aventuri, dar ce dezvoltare şi cîtă glorie a dobîndit la începutul noului secol! Le Sage, Marivaux, abatele Prévost, Rousseau în Franţa, Defoë, Richardson, Fielding, Smollet, Sterne în Anglia — iată principalii săi reprezentanţi. Acest gen este prea nou pentru a-şi fi dobîndit deplină încredere în forţa sa; în poetici nu sînt locuri pentru el. Şi totuşi, să semnalăm cîteva trăsături ce par a alcătui un adevărat program [2].

---

[1] *Encyclopédie*, vol. 5, p. 480. *Réflexions sur la poésie pastorale.*

[2] Cf. Lebreton: *Histoire du roman au XVIII^e siècle.*

Scanned with OKEN Scanner

Secolul al XVIII-lea care, în multe privințe, este secolul parveniților și al oamenilor obișnuiți, este tot astfel și în literatură. Totuși, altfel decît în cazul oamenilor de rînd care, din ce în ce mai mult, tratau în chip de egali cu cei din sferele înalte, literatura tindea să cîștige titluri de noblețe pentru genurile care păreau prea noi. Vom observa această tendință în capitolul următor, pe care îl vom consacra teatrului. Trebuie să subliniem tot aici că baza și caracteristicile romanului trebuiesc căutate în această atmosferă a secolului.

Romanul exista de multă vreme. Totuși important este că secolul clasic, aflat la sfîrșitul său, și secolul al XVIII-lea, aflat abia la începuturi, nu-l luau în serios. Devenea un roman de aventuri, iar uneori era de proastă calitate atît prin morala cît și prin sentimentele zugrăvite. Cîtă distanță între el și idealurile clasice, rigide și severe în nobila lor frumusețe! Dacă, așa cum se întîmplă cu *Telemah*, se ridică la un alt nivel, i se ia numele de roman, dîndu-i-se un altul, mai nobil, cel de epopee, chiar dacă nu i se potrivește. Asta ne arată cel mai bine cum era văzut atunci romanul.

Totuși, așa cum am mai spus, genurile nobile nu se aflau într-o situație mai bună. Cititorii începeau să obosească, ele nu mai plăceau, deși erau încă respectate: în ultimă instanță, se impunea tot mai mult dorința de a le atenua din distincție, înlocuind versurile cu proza. Iată de ce meritele prozei trebuiau scoase cît mai mult în evidență: tocmai asta i-a revenit romanului.

Apoi, și lucrul acesta este foarte important, cearta dintre antici și moderni scoborîndu-i totuși în ochii cititorului pe antici, îi înălțase pe moderni; și, de vreme ce anticii erau prea bine cunoscuți, se pare că — dacă a imita înseamnă a cunoaște — mai rămînea ca oamenii să se cunoască pe ei înșiși. De unde și — înainte de a ajunge la literatura personală — o mare curiozitate pentru moravurile și sentimentele contemporane. Academia și atmosfera clasică stăteau mărturie pentru sentimentele înalte și nobile;

Scanned with OKEN Scanner

dar mai trebuia cunoscută și cealaltă parte a națiunii, precum și cealaltă parte a vieții.

Este inutil aproape să amintim că Anglia mergea în sensul acestei tendințe, întărită de întreaga-i tradiție literară.

Dar în ochii multora, și ochii oamenilor din starea a treia nu erau chiar cei din urmă, a îndeplini această sarcină, a-l cunoaște pe țăran și mai ales pe burghez, însemna a coborî nivelul literaturii înalte, cu atît mai mult cu cît era vorba de a o trata în mod serios, și nu numai ca pretext pentru o nevoie de ironie și de comic. Toate acestea nu erau de ajuns pentru a opri mișcarea, care se făcea dorită; totuși, dacă spiritul nou s-ar fi acomodat cu formele vechiului spirit, lucrul ar fi fost considerat ca fiind o parodie ireverențioasă și dăunătoare celor două părți. Poezia, versul serviseră spiritul orgolios al artei exclusiv nobile; un alt gen, în proză, urma să servească arta care încerca să cuprindă întreaga societate fără a face vreo excepție pentru vreo pătură a ei.

Acest gen nou a fost romanul, moștenit de la secolul precedent ca gen narativ în proză. El trebuia transformat în mod esențial, inspirîndu-i-se, pe de o parte, o anume distincție, dîndu-i-se anumite drepturi care ar fi putut face uitată sau iertată înfățișarea lui de parvenit; pe de altă parte, el trebuia adaptat la noile exigențe de seriozitate, cărora trebuia să le corespundă.

Pentru a-i conferi un aer nobil, a fost conceput cu orice preț ca un roman moral; oamenii trebuiau convinși că și atunci cînd credeau că doar se distrează citindu-l, vor afla mult mai mult în el: învățăminte morale, cu atît mai valoroase cu cît erau mai puțin vizibile. Cine va putea totuși spune cum și unde s-a oprit în această privință ipocrizia, schimbîndu-se într-o adevărată convingere? Moralitatea romanului va înceta curînd să rezulte din tendința de a se înnobila a noului gen, pentru a exprima, la rîndu-i, dorința de a zugrăvi aspirațiile morale care cuprindeau acest secol ce credea atît de mult în perfectibilitatea speciei umane.

Scanned with OKEN Scanner

Căci, arta clasică făcîndu-se organul firesc al sferelor înalte, s-a întîmplat treptat ca ea să reflecteze mai ales corupția acestora. Straturile sociale inferioare, disprețuite de ea, au disprețuit-o la rîndul lor, și nu au vrut să-și exprime ideile sănătoase și pure de revoltă și de progres în limbajul ei efeminat și moleșit de o prea îndelungată aservire la frivolitățile unei societăți mondene sau literare.

A fost în special cazul Angliei, unde romanul în proză a însemnat în parte o reacție împotriva literaturii Restaurației. Dacă umorul lui Fielding și al lui Sterne nu lăsa decît să se întrevadă aceste preocupări morale, dacă, mai ales, romanul lui Smollet nu pare adeseori decît picaresc, dacă romanul lui Defoë nu este moral decît ca roman al energiei naționale, romanul lui Richardson este cel care simbolizează în primul rînd, și cu strălucire, tendința despre care este vorba.

Poate că nu vom fi învinuiți de a fi exagerat dacă, după tot ce am spus despre roman, recunoaștem că așa cum egloga caracteriza înclinația sentimentală a secolului, tot astfel romanul ni se pare a caracteriza tendințele lui democratice. Desigur, nu spunem că el a pregătit revoluția, dar nu ar fi fost de mirare ca secolul *Enciclopediei* să nu fi cunoscut acest fel de artă cu tendință populară?

Să încercăm să verificăm aceste tendințe, văzînd părerile contemporanilor care, de altfel, o mai spunem încă o dată, nu căpătaseră deplina conștiință a valorii noului gen.

Cît privește învățămintele morale din roman, toți romancierii se încăpățînează a le sublinia importanța, fie că e vorba de Le Sage, de Marivaux, de abatele Prévost sau chiar ... de tînărul Crébillon. „Ele ne instruiesc prin exemple", ne spune Le Sage, iar în spirituala sa prefață la *Gil Blas*, îl îndeamnă pe cititor să nu se lase cucerit de interesul și ciudățenia intrigii, uitînd

Scanned with OKEN Scanner

de tendința morală a cărții [1]. — Oare abatele Prévost era de bună credință cînd preconiza înalta valoare morală a exemplului lui De Grieux, și oare nu-și dădea seama că valoarea romanului Manon Lescaut este cu totul alta, și mult mai profundă? Ce altceva trebuia să facă pentru a obține un pașaport artistic pentru genul său, pe care nu voia să-l vadă tratat drept inutil și neserios? Dacă vrei să vedeți o adevărată apologie a valorii morale a romanului, să nu o căutați la vreun admirator și imitator al lui Richardson, căci o veți găsi la Crébillon: „Romanul, atît de disprețuit de persoanele cu bun simț, și adeseori pe bună dreptate, ar fi poate genul cel mai util dacă am ști să-l mînuim bine, dacă, în loc să introducem în el nenumărate situații tenebroase și forțate, eroi ale căror caractere și aventuri sînt totdeauna neverosimile, l-am face să devină, așa cum este comedia, tabloul vieții omenești, și am critica prin el viciile și moravurile ridicole". Și autorul continuă, ironizînd romanul la modă și spunînd cum nu ar trebui să fie adevăratul roman, cel serios: „Cititorul nu va mai găsi în el, într-adevăr, întîmplări neobișnuite și tragice, care exaltă imaginația și sfîșie inima; nu va mai găsi eroi care străbat mările pentru a fi prinși tocmai la momentul potrivit de turci, nu va mai găsi aventuri în serai, sau vreo sultană scăpată de sub supravegherea eunucilor prin cine știe ce viclenie surprinzătoare; nu va mai găsi morți neprevăzute, și nici pe departe atîtea coridoare subterane. Faptele, pregătite cu artă, vor fi, în sfîrșit, firești. Romanul nu va mai păcătui împotriva convenienței și a rațiunii. Sentimentul nu va mai fi exagerat; omul, în sfîrșit, îl va vedea pe om așa cum este; îl va uimi mai puțin, dar îl va instrui mai mult" [2].

---

[1] *Guzman d'Alfarache*, „Prefață". — *Gil Blas*, „Către cititori".

[2] Crébillon, *Les égarements du coeur et de l'esprit*, in *Oeuvres*, ed. 1779, vol. 1, pp. 5—6.

Scanned with OKEN Scanner

Această tendință către verosimil și adevăr este totodată întărită de dorința de a convinge publicul de autenticitatea faptelor povestite. Și romanele de aventuri voiseră să dea iluzia autenticității, deși ea nu era încă decît exterioară: era obținută pe bază de numeroase citate și de așa-zise documente. Cum să acuzi realitatea de necinste, mai ales dacă are o legătură cu sentimentele noastre? Aceeași căutare de autenticitate subzistă și acum, dar ea devine lăuntrică, romanul încearcă să zugrăvească sentimente și moravuri în care cititorul să se recunoască. Uneori este folosit cu premeditare neverosimilul, pentru a părea cît mai aproape de adevăr; astfel, Marivaux dovedește adevărul romanului său *Viața Marianei*, printr-o aparență neverosimilă: „Valville nu este un monstru, așa cum vă închipuiți. Nu; el este un om foarte obișnuit, doamnă; pretutindeni întîlnești oameni care îi seamănă, și numai din greșeală ești indignată împotriva lui, din pură greșeală. Și asta pentru că, în loc de o poveste adevărată, ai crezut că citești un roman. Ai uitat că îți povesteam propria mea viață: iată de ce Valville ți-a displăcut atît de mult“ [1].

Cu cît înaintăm în secol, cu atît ne putem da mai bine seama cum romanul se ia din ce în ce mai mult în serios. Abatele Prévost chiar vede în el o bună școală, pentru care cititorul ar trebui să-i fie recunoscător, căci îl învață numai lucruri înțelepte, și fără ca el să sufere cu adevărat. „Numai experiența, sau exemplul, pot determina în mod rațional înclinările inimii. Or, experiența nu este un lucru de care toată lumea să se poată bucura; ea depinde de situațiile diferite pe care soarta ni le-a dăruit. Nu mai rămîne deci decît exemplul care să poată sluji drept regulă unor oameni, în exercitarea virtuții. Tocmai pentru astfel de cititori asemenea cărți pot fi extrem de utile...“ [2]

---

[1] *La vie de Marianne*, 1731—1741, ed. Bibliothèque Charpentier, 1904, p. 340.

[2] *Manon Lescaut* — „Părerea autorului“ (1733).

Scanned with OKEN Scanner

Importanța morală și socială a romanului a atins apogeul de îndată ce autorul a crezut că trebuie să propună un ideal sau un exemplu moral nu pentru a se scuza că scrie un roman, ci crezînd că dă urmare unei vocații și îndeplinește o misiune. De ce scrie Rousseau *Noua Eloiză?* Fără îndoială, dintr-o necesitate intimă, pentru că este un autor personal, și totuși, cîte digresiuni spre folosul moral al cititorului, și cît de semnificativi sînt, din acest punct de vedere, Saint-Preux, Wolmar, eroina și teza cărții!

Tocmai asemenea lucruri au constituit, înainte de Jean-Jacques, popularitatea și, mai mult chiar, meritul lui Richardson. Să vedem impresia pe care o face asupra cititorilor săi, să lăsăm să vorbească ecoul răsunător pe care Diderot îl vede însoțind vocea autorului Pamelei. Dacă odinioară se acorda cu oarecare reticență numele de roman lui *Telemah*, acesta nu este încă îndeajuns de nobil pentru ca Diderot să nu dorească să desemneze printr-un alt nume operele lui Richardson: „Printr-un roman s-a înțeles pînă acum o rețea de evenimente himerice și frivole a căror lectură era primejdioasă pentru bunul gust și pentru moravuri. Aș vrea să găsim un alt nume pentru operele lui Richardson, care înalță spiritul, emoționează sufletul, răspîndesc pretutindeni iubirea de bine, și care sînt numite tot romane". Această „iubire de bine" este atît de vie încît Diderot nu-și poate refuza următoarea apostrofă: „O, Richardson! Chiar fără să vrem trăim viața personajelor din romanele tale... Eram, după ce te-am citit, ceea ce este un bărbat la capătul unei zile în timpul căreia a făcut numai bine" [1], și astfel Denis Diderot justifică temerile lui Rousseau că arta va înlocui, pentru unii, plăcerea simțită după o faptă bună.

O dată cu romanul, arta literară devine pe de-a-ntregul socială. El a creat și a organizat un nou stil, o nouă formă și, urcat pe noi coturni, le ține predici morale contemporanilor săi, adap-

[1] Ed. Assézat, vol 5.

Scanned with OKEN Scanner

tîndu-se încă o dată la principiul lui *utile dulci*, pentru a scoate totuși mai puternic în evidență primul termen. Cît de zadarnic ar părea acum să te cufunzi în sferele îndepărtate ale frumuseții pure, și cît de greu Racine sau Corneille ar mai putea fi ceea ce au fost cu un secol în urmă! Arta s-a pus în slujba societății, iar aceasta vrea să înainteze repede. Bidiviul nu aleargă încă în galop, dar știe să se îndrepte singur în direcția folositoare!

Ideea lui Lamotte învinge pentru moment, dar altfel decît dorea autorul său. Nu *Iliada* este transcrisă în proză, ci poate o nouă epopee, avînd viața modernă drept subiect, un subiect care se elaborează încetul cu încetul.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul VII

TEATRUL

Secolul al XVIII-lea nu s-a interesat de nici o artă atît de mult ca de arta dramatică. Din ce cauză?

Mai întîi, marea epocă clasică a lăsat gîndirii critice din secolul următor un material de observație considerabil și de prim ordin.

Mai există apoi și alte cauze, încă și mai importante, deoarece rezultă din însăși natura acestei arte. Spiritul secolului este în esență social. Viața este iubită ca viață socială și ca viață de societate. Poezia pierde din popularitate, iar marele poem epic, ca și adevărata poezie lirică, solitar prin definiție, nu află o primire favorabilă, dintr-un motiv evident: aceste două genuri sînt mult prea puțin sociale. Or, ce artă este mai socială decît teatrul sau — mai bine spus — ce artă este în mai mare măsură o artă de societate? Să observăm că teatrul este făcut ca să fie jucat în societate. Adeseori oamenii merg la teatru mai mult pentru a se afla între strălucitii lor semeni decît pentru a urmări piesa reprezentată. Atmosfera care întovărășește reprezentația este impregnată de curenți simpatetici. Autorul s-ar neliniști dacă aceștia ar lipsi: piesa ar risca să fie primită cu răceală. La toate acestea se adaugă ideea pe care lumea și-o făcea despre tragedie. De cîte ori nu o găsim coborîtă la nivelul unui fel de artă a conversației mondene cu privire la subiecte serioase! Se întîmplă

Scanned with OKEN Scanner

chiar să fie considerată ca fiind cu totul separată de poezie. Alexandrinul nepotrivindu-se cu asemenea folosire, există dorința de a-l exclude de pe scenă. Ne referim, bineînțeles, la tabăra adversarilor tragediei clasice și la cea a inovatorilor. Cîte precauții nu sînt luate pentru a-l cruța pe spectator de orice emoție prea violentă, și deci prea neliniștitoare: el trebuie să uite sîngele, iar criminalii, ca și cei nefericiți, reginele, ca și slujnicele, nu renunță niciodată la limbajul lor rafinat.

Teatrul din secolul al XVIII-lea este întîlnirea perfectă a spiritelor nobile și fine. Iată situația pe care o aflăm mai ales la începutul secolului. Istoria teatrului va fi poate, într-un anume sens, istoria protestelor împotriva acestei stări de lucruri.

1. TRAGEDIA FRANCEZĂ CONSIDERATĂ CA FIIND SINGURA DEMNĂ DE UN OM INTELIGENT ȘI CULTIVAT

Tragedia fiind capodopera moștenirii clasice, trebuie să începem cu ea istoricul teatrului în secolul al XVIII-lea. Ce loc ocupa ea în opinia contemporanilor, care erau teatrele rivale, din trecut sau din prezent, ce i-ar fi putut fi opuse?

Și aici credem că trebuie să anticipăm asupra secolului al XVIII-lea, citînd părerea lui Saint-Évremond care, deși contemporan al dezvoltării teatrului clasic, a știut să se situeze la o distanță critică suficientă pentru a-l apropia de cei care se vor afla în mod firesc departe de el în secolul următor.

Saint-Évremond nu ezită să afirme că tragedia franceză nu are nici un rival serios, nici chiar în rîndul anticilor, și faptul este cu atît mai ciudat cu cît autorul acesta va critica nenumărate aspecte ale scenei clasice. Deși are vederi atît de adecvate cu privire la Homer, nu-i înțelege pe marii tragici greci. Începe prin a ataca argumentele citate de savanți și de entuziaștii antichității. „Pentru a crede că Sofocle și Euripide sînt atît

de vrednici de admirație pe cît ni se spune, trebuie să ne închipuim mult mai multe lucruri despre operele lor decît putem cunoaște prin mijlocirea traducerilor și, după părerea mea, cuvintele însele și dicțiunea contribuie foarte mult la frumusețea tragediilor lor".

Defectul grav al tragediei grecești este, după acest autor, acela de a nu ști să se situeze corect între ceea ce este prea josnic și ceea ce este prea înălțător, neizbutind, din această pricină, să găsească adevăratul tragic omenesc. Cînd grecii reprezintă viața umană, ei nu știu să afle în ea o adevărată măreție: „Mi se pare că văd, printre laudele cu care îi înconjoară partizanii lor cei mai vestiți, că măreția, magnificența, și mai ales demnitatea le erau foarte puțin cunoscute: erau niște oameni inteligenți, izolați într-o mică republică, cărora o libertate jalnică le ținea loc de orice altceva. Dacă erau siliți să înfățișeze majestatea unui mare rege, își reprezentau cu greutate o măreție necunoscută, văzînd doar aspectele josnice și grosolane, de care simțurile lor erau parcă stăpînite". Saint-Évremond este pe cale de a se opune aici tuturor celor care, ca Shaftesbury, vedeau adevăratul tragic dezvoltîndu-se în mod necesar doar cu condiția unei adevărate libertăți sociale. Oare Saint-Évremond nu deplora, vorbind despre o libertate jalnică, tocmai lipsa de fast și de pompă, oare nu asta înțelegea el prin lipsă de demnitate, și nu cade el oare, ca din întîmplare, tocmai în cusurul celor care îl condamnau pe Homer, în loc să-i condamne epoca?

Pe de altă parte, el nu voia să vadă eroi și semizei în protagoniștii tragediilor grecești, neputînd deci vedea în ele decît un Agamemnon, soț nefericit, sau un Aiax, ucigaș de turme: „Este adevărat că aceleași spirite, dezgustate de toate aceste lucruri, se înălțau cîteodată pînă la sublim și pînă la miraculos; dar atunci introduceau atîția zei și zeițe în tragediile lor, încît nu mai recunoști aici aproape nimic omenesc. Tot ce era mare, era fabulos; tot ce era firesc, era sărman și mizer. La Corneille, măreția se cunoaște prin ea

Scanned with OKEN Scanner

însăși“ [1]. Astfel, după Saint-Évremond, tragedia antică nu știe să păstreze justa măsură între josnic și sublim. Curios este că același Saint-Évremond admiră, cu cîteva rînduri mai jos, cunoașterea naturii umane ce se vădește în caracterele reprezentate de antici. Nu-i oare o dovadă că el căuta zadarnic în tragedia antică fastul unei curți moderne?

Căci dacă nu am recunoaște în tragedia anticilor aproape nici o trăsătură omenească, cum am putea, pe de altă parte, să admirăm aici adevărate caractere omenești? Sau poate că găsind în tragediile grecești unele tablouri expresive ale nefericirii și slăbiciunii umane, Saint-Évremond căuta aici zadarnic naturi supraomenești prin voință, asemenea celor din piesele lui Corneille?

Totuși nu aceasta este greșeala cea mai importantă a tragediei antice; există și o alta, prin care devine dăunătoare societății. La urma urmei, Platon avea mult mai multe argumente ca să abolească tragedia decît avea Aristotel ca să o păstreze: ea propaga prejudecăți și moleșea voința cetățenilor; sîntem surprinși cînd asemenea idei îi sînt opuse celebrei καθαρσις a lui Aristotel. ... “tragedia constînd din sentimentele excesive de teamă și de milă, nu înseamnă că teatrul era transformat într-o școală a spaimei și a compasiunii, unde oamenii învățau să se înspăimînte în fața tuturor pericolelor și să fie deznădăjduiți în fața tuturor nefericirilor?“ Autorului nici nu-i trece prin minte că aceste două principale elemente ale tragediei, după Aristotel, îl pot întări pe spectator. „Greu voi fi convins că un suflet obișnuit să se înspăimînte privind nefericirile altora, poate înfrunta curajos propriile-i nenorociri“. Poate că acesta este motivul pentru care atenienii erau atît de poltroni? . . .“ înclinarea către lamentare i-a făcut să se mulțumească să-și plîngă marile nefericiri, în loc să le caute leacul“, argument ciudat, pentru că îl vom regăsi ca pe una din armele principale în cadrul campaniei organizate de Rous-

[1] *Sur les Tragédies*, *op. cit.*, vol. 3, pp. 253—256.

Scanned with OKEN Scanner

seau împotriva artelor „în general“ și a teatrului în particular.

Saint-Évremond rămîne aici fidel epocii și manierei marelui Corneille, și aveam dreptate adineauri, cînd presupuneam că suferă de lipsa caracterelor corneliene din tragedia antică: „Atît de mare le era dorința de a se lamenta, încît erau expuse mult mai multe nefericiri decît virtuți; de teama că un suflet care s-ar fi înălțat pînă la a-i admira pe eroi ar fi fost mai puțin capabil să se lase în voia milei față de un nefericit, și pentru a comunica mai bine sentimentele de teamă și de durere spectatorilor, existau totdeauna pe scenă coruri de copii, de fecioare, de bătrîni, care își exprimau în fața fiecărei întîmplări fie spaima, fie jalea“. Chiar dacă nu am avea altă mărturie decît aceasta, am fi în măsură să prevedem că Saint-Évremond va fi un adept al lui Corneille și nu al lui Racine: într-o piesă de teatru el nu caută nici emoția, și nici mila, ci, înainte de orice, o ocazie de a-și potoli nevoia de admirație.

Ce se întîmplă atunci cu marea idee a lui Aristotel, cu al său καθαρσις? Saint-Évremond se apropie de ridicol: neputînd înțelege această idee, el ajunge la concluzia că Aristotel însuși nu o înțelegea: „Aristotel și-a dat seama că asemenea lucruri puteau să le dăuneze atenienilor, dar a crezut că găsește el leacul, instituind o anumită purgație pe care nimeni pînă acum n-a înțeles-o și pe care n-a înțeles-o bine nici el însuși, după părerea mea: căci ce poate fi mai ridicol decît să întemeiezi o știință care te îmbolnăvește cu siguranță, pentru a institui o alta care îți asigură o vindecare nesigură? Să tulburi un suflet, pentru a încerca apoi să-l liniștești prin reflecțiile pe care îl silești să le facă asupra rușinoasei stări în care s-a găsit?“ Saint-Évremond reduce aici întreaga problemă la reflecțiile auditorului, deci nu la sentimentul și la emoția sa, și asta, desigur, înseamnă o atenuare considerabilă a cuvintelor lui Aristotel. Este deci logic, din punctul de vedere în care se situează autorul, să admiți, așa cum face și

Scanned with OKEN Scanner

el, că, de vreme ce este vorba de reflecție și de gîndire, purificarea nu-i poate avea în vedere decît pe cîțiva filozofi pe care ea îi va vindeca, în timp ce tot restul auditoriului va fi molipsit și tarat de neliniștea și nefericirea care domnesc pe scenă.

Tragedia modernă, sau, mai bine zis, tragedia franceză are un cu totul alt scop și un cu totul alt caracter. Ea nu exclude teama și mila, pentru că le subordonează în întregime scopului său principal, acela de a stîrni admirația. „Teama" noastră nu este decît interesul și neliniștea pe care le avem față de erou: „Teama noastră nu este cel mai adeseori decît o plăcută neliniște care constă în surpriza oferită inteligențelor, este un interes afectuos al sufletului nostru față de subiectele ce-i stîrnesc iubirea". În ultimă instanță, este vorba deci de un interes legat de curiozitate, mila noastră nu mai este o slăbiciune: „Vreau ca aceste lacrimi iubitoare să vadă la un loc atît nefericiri cît și virtuți, și ca, odată cu tristul sentiment de milă, să-l avem și pe acela de *admirație vie*, sentiment care să nască în sufletul nostru dorința de a imita"[1].

Dacă Saint-Évremond nu stă pe gînduri să prefere tragedia franceză celei antice, este ușor de înțeles că el găsește și mai puține lucruri bune de spus despre teatrele străine din Europa modernă. De acest dispreț nu este scutit nici teatrul englez, pe care îl cunoștea din șederea sa îndelungată în Anglia. El nu rostește nici măcar numele lui Shakespeare, pe care îl include cu dispreț în următoarea apreciere, prin care sînt acceptate numai două tragedii, *Catilina* și *Sejanus* de Ben Johnson: „În toate celelalte tragedii din acest timp nu veți găsi decît o materie informă și prost asimilată, o grămadă de fapte confuze, care nu țin seamă de loc și de timp, fără nici o decență"[2].

Saint-Évremond nu este singurul care prețuiește atît de mult tragedia franceză. Cearta dintre antici și moderni, care o foloseau drept

---

[1] *De la tragédie ancienne et moderne*, *op. cit.* vol. 3, pp. 178—182.
[2] *Sur les tragédies*, *ibidem*, pp. 258—259.

Scanned with OKEN Scanner

argument principal în campania dusă împotriva anticilor, nu putea decît să-i dea dreptate prin gura apărătorilor modernilor. Lamotte este de aceeași părere; el se află, prin propriile sale lucrări, mult prea angajat în cauza superiorității tragediei franceze pentru a nu-i da prioritate absolută asupra tuturor tragediilor altor popoare.

Dimpotrivă, Fénelon, cum era și de așteptat, rămîne și aici un fin cunoscător al antichității. În ceea ce privește tragedia, ca și în privința altor genuri, el nu poate decît să le ureze modernilor să-i întreacă pe antici: de altfel, nu se așteaptă deloc la asta.

Dubos se înclină în fața autorității lui Aristotel, dar și el nu are nici un fel de îndoială în privința superiorității absolute a tragediei franceze comparată cu orice scenă tragică contemporană. Care alta ar putea să egaleze importanța și mai ales caracterul ei conform bunelor convenții? Chiar și italienii, care nu recunosc ușor vreun merit al străinilor, spun același lucru: „italienii, care ne fac dreptate fără prea multă repulsie, cînd e vorba despre artele și talentele în care nu se laudă că excelează, spun că declamația noastră tragică le dă o idee despre cîntul sau despre declamația teatrală a anticilor, pe care noi am pierdut-o", compliment care se adresează atît autorului cît și actorului. În ceea ce privește teatrul englez, „n-au trecut decît patruzeci de ani" de cînd lui Iulius Cezar „îi era îngăduit să-și smulgă părul, așa cum ar face un om din popor, pentru a-și exprima mînia. Alexandru, pentru a-și arăta mai bine furia, putea să bată din picior, demonstrație pe care noi nu o îngăduim nici școlarilor ce interpretează tragedia în colegiile noastre". Teatrul german nu prețuiește nici el mai mult: „Într-o altă țară eroii sînt cu totul înjosiți prin faptele josnice sau indecente pe care sînt puși să le facă. Pe scena la care mă refer aici, îl vedem pe Scipio trăgînd din pipă și bînd o halbă de bere în cortul său, în timp ce face planul bătăliei pe care o va

Scanned with OKEN Scanner

da împotriva cartaginezilor“ [1]. Teatrul flamand nu face decît să imite teatrul francez, reducînd puţin din caracterul cîntat al declamaţiei.

În consecinţă, Dubos nu vede nici o piedică serioasă ca teatrul tragic francez să subjuge lumea întreagă. Nu acelaşi lucru se poate spune despre comedie, căci „fiecare ţară trebuie să aibă maniera sa proprie de a-şi recita comedia“, după cum fiecare actor de comedie trebuie să imite într-un chip fidel tipurile de oameni şi obieceiurile din ţara sa, ai cărei locuitori urmează să se recunoască în comedie, observaţie care, firește, poate şi trebuie să se raporteze, în aceeaşi măsură, şi la autorii de comedii. Dubos se întîlneşte aici cu Saint-Évremond care, şi el, descentraliza — dacă putem spune astfel — comedia într-o măsură mult mai mare decît tragedia, propunînd ca model de urmat nu comedia franceză, ci comedia engleză, după părerea sa mult mai apropiată de maniera anticilor.

Teatrul grecilor al părintelui Brumoy, carte care apare în 1730, prezintă un cu totul alt punct de vedere cu privire la antici decît acelea de la care porneau Saint-Évremond sau Dubos. El ştie să pătrundă adînc în fondul problemei, şi să acorde o mare înţelegere tragediei antice, vădind o deschidere de vederi care nu-l face totuşi opac faţă de tot ce nu este antic. În lucrarea sa ne interesează îndeosebi tot observaţiile pe care le face cu privire la Cearta dintre antici şi moderni şi la mediul care a produs-o. Brumoy semnalează în afara teatrului o anumită tendinţă spre ceea ce numim astăzi exotism, în timp ce, dimpotrivă, teatrul contemporan îl sileşte pe public să uite orice alt teatru, inclusiv pe cel al anticilor: „cu spectacolele şi cu operele care se adresează bunului gust avem o altă relaţie decît cu celelalte lucruri menite să producă plăcere, în care tot ce aminteşte de antichitate sau de un ţinut străin ne încîntă, în detrimentul a ceea ce avem. Ideea folositoare a prezentului de care ne bucurăm, şi care ne înfă-

[1] *Op. cit.* vol. 1, p. 406 ss.

ţişează propriile noastre moravuri, a dus la neglijarea cunoaşterii trecutului, care costă prea mult şi interesează mai puţin. Oamenii nici măcar nu bănuiesc că şi în el pot să existe frumuseţi, chiar dacă le compari cu Corneille şi cu Racine“ [1]. Brumoy înţelege totodată marea importanţă a cartezianismului, surprinzîndu-i rezultatele considerabile în toate domeniile gîndirii, şi chiar şi în cadrul „Certei dintre antici şi moderni”: „Mai mult, geniul filozofic al lui Descartes, care impregnează astăzi toate domeniile spiritului, ne-a făcut să credem treptat că avem la noi comori atît de nepreţuite încît ne puteam lipsi de bogăţiile străine, mai ales atunci cînd trebuie să le cumpărăm prin călătorii anevoioase. Acest spirit, prieten al independenţei, răsturnînd mai întîi filozofia antică, apoi făcîndu-ne arbitri supremi ai oricărei arte şi ai oricărei ştiinţe în nesocotirea oricărei autorităţi, ne inspiră un fel de dispreţ pentru tot ce scapă cercetării inteligenţei noastre“. Totuşi, asemenea lucru nu este tocmai condamnabil, şi, la urma urmei, mai curînd ne-am putea lăuda cu el. Răul constă în aceea că spiritul independent împăcîndu-se bine cu lenea firească a omului, rezultă de aici un fals cartezianism, ce vrea să judece totul fără dificultate şi fără trudă: „Este mai simplu şi mai uşor să preţuieşti puţin, sau chiar să disprețuieşti tot ceea ce pretinde o prea mare străduinţă pentru a fi cunoscut; iar rămăşiţele teatrului antic par prea puţin îmbietoare şi plăcerea pe care ar putea-o oferi ar fi dobîndită în schimbul unei trude prea mari“ [2]. Este tocmai motivul pentru care Brumoy îşi scrie cartea: dorinţa de a vedea publicul trecînd de la un fals cartezianism la adevăratul spirit cartezian. Ar vrea să-i scoată din uitare pe tragicii greci, „ca să fie judecaţi în cunoştinţă de cauză şi nu prin mijlocirea unor autorităţi favorabile sau opuse lor,

---

[1] *Discours sur le Théâtre des Grecs*, in *Théâtre des Grecs*, vol 1, p.2.

[2] *Ibidem*, pp. 3—4.

și într-un spirit cartezian, în măsura în care acesta se poate aplica domeniului bunului gust“ [1].

Dificultatea constă în a porni pe calea cea bună cînd judeci: „.... în materie de gust, nu trebuie să facem apel la păreri de autoritate, favorabile sau potrivnice; vrem să judecăm noi înșine, căci așa este corect. Totuși, cînd judeci tu însuți nu înseamnă să-i compari pe antici cu modernii, așa cum se procedează aproape totdeauna“. Nu trebuie comparați ca și cum ar fi rezultat din împrejurări identice. „Între două grupuri diferite, comparația nu poate fi deplină, și nici preferința: e de ajuns să te instruiești și să te pronunți imparțial, în bine sau în rău: lucruri care de altfel comportă numeroase nuanțe.“ [2] Pentru a judeca bine, nu este de ajuns să-ți iubești propriul teatru, trebuie să cunoști și altele și, după Brumoy, a cunoaște nu înseamnă numai a citi operele, ci a-ți și da seama de împrejurările și de mediul care au întovărășit producerea lor. „Să facem o deosebire între adevăr și frumos, pe de o parte, și împrejurările adăugate de educație, pe de altă parte; și din înseși aceste împrejurări, să extragem nu numai o motivare plauzibilă a atîtor contradicții, aparente sau reale, ce se vădesc în judecata asupra anticilor, ci și o regulă de precauție pe care trebuie să o respectăm cînd le citim operele“. [3] Aceste efecte ale educației nu trebuiesc căutate numai în detaliul moravurilor, educația modelează însăși esența unei tragedii, adică pasiunile: „educația schimbă .... interesele aflate la originea pasiunilor, precum și modurile de a gîndi și de a acționa“. Or, poetul aparținînd epocii sale, este firesc ca el să ne înfățișeze oamenii așa cum îi vede și așa cum este el însuși. De aici, necesitatea de a cunoaște bine epoca, pentru a judeca în mod corect o operă.

Totuși, tocmai această cunoaștere a epocii le lipsește tuturor celor care denigrează teatrul an-

---

[1] *Ibidem*, p.5.
[2] *Ibidem*, pp. 6—7.
[3] *Ibidem* p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

tic. Desigur, într-o tragedie grecească există multe amănunte care ne șochează, dar avem oare dreptate să fim șocați și să-i blamăm pe autori? Iată, de exemplu, Alcest al lui Euripide: „... dacă, asemenea unui chinez care s-ar găsi dintr-o dată de față la o ceremonie turcească, găsesc piesa ridibilă, pentru a nu mă sluji de termenii mai energici ai domnului Perrault și ai partizanilor săi, spectatorii greci nu ar avea și ei dreptul să rîdă de uimirea mea, și să spună: Cum așa? Dar din ce lume vii? Ce găsești atît de ciudat în cele petrecute pe scenă, și vezi oare ceva aici care nu s-ar petrece și în Atena?“ Cu toate astea, un spectator modern poate avea o impresie de ridicol, „pentru că, la urma urmei, ridicolul se naște parcă în mod necesar dintr-o idee nouă, neobișnuită și bizară, pe care o găsești legată de un lucru serios“ [1], dar care trebuie să fie pregătit a fi tratat în același fel de către un antic sau chiar — cine știe — de către un om — ce ar fi mai tînăr cu mai multe secole.„ ... să presupunem și că Euripide s-a întors, la rîndu-i, de pe lumea cealaltă, și că asistă la reprezentarea *Iphigeniei* de domnul Racine“, el ar cădea, desigur, sub vraja acelei adevărate poezii ce aparține tuturor timpurilor și care se află în această piesă. „Dar prea puțin obișnuit cu apucăturile noastre, dacă nu ar încerca să le cunoască sau le-ar disprețui, ce-ar spune, nu numai de episodul privitor la Erifil, unde apare o duplicitate de acțiune și interes necunoscută grecilor, ci de galanteria franțuzească a lui Ahile, încă și mai ignorată de ei. Dar ce-ar spune el despre duelul către care tind amenințările acestui erou? Ce-ar spune despre convorbirile între patru ochi dintre un prinț și o prințesă? Nu ar fi revoltat să o vadă pe Clitemnestra la picioarele lui Ahile, care o ridică, și nenumărate alte lucruri ciudate pentru el, fie privitoare la convenințele noastre, care ne par mai rafinate decît cele ale antichității, fie legate de ceea ce noi considerăm a fi bună-

[1] *Ibidem*, pp. 14—15.

cuviința cea mai delicată, sau de maximele noastre de conduită, care ne par mai ferme?“ [1]

După Brumoy, nu putem îndeajuns insista asupra acestor diferențe privind uzajul și moravurile: cine știe dacă nu chiar ele hotărăsc configurația moralei: „Nu se pune problema să ne pronunțăm asupra preferinței pe care am putea-o avea cu privire la moravurile, la obiceiurile și la virtuțile morale practicate, pe de o parte, de antici, și, pe de altă parte, de noi“.

Cine vrea să fie drept față de autorii antici, trebuie să-și amintească de aceste precepte: ...„ trebuie să fim toleranți cu poeții tragici pentru faptul că au imitat natura așa cum o vedeau pe vremea lor, dacă vrem ca și posteritatea să fie la fel de tolerantă cu noi; .... este echitabil să adoptăm, dacă e cu putință, punctul de vedere din care autorii au vrut ca noi să le privim tragediile. Picturii nu-i refuzăm asemenea atitudine, iar pictura nu-i decît o imitație a naturii pentru ochi, tot așa cum poezia este o imitație a naturii pentru spirit“.

Or, este foarte adevărat că nu aceasta este calea urmată de cei mai mulți dintre moderni: „nu sînt considerați în ei înșiși, vrem să-i măsurăm cu măsura secolului nostru și a moravurilor sale. Este ca și cum am judeca un străin în funcție de codul francez“.

---

[1] *Ibidem*, pp. 15—18. — Voltaire *(Dictionnaire philosophique*, articolul *Art dramatique*) corectează critica adresată de către Brumoy *Iphigeniei* de Racine. „Observați, cititori, cu atenție, că Clitemnestra se aruncă la picioarele lui Ahile și în Euripide, și că acolo Ahile nici măcar nu o ridică.“ — Voltaire, care va accepta în parte criticile aduse galanteriei franceze, îl găsește pe Ahile din *Iphigenia* cu totul în afara acestui păcat: „Niciodată Ahile nu a fost mai Ahile decît în această tragedie. Străinii nu vor putea spune despre el ceea ce spun despre Hipolit, despre Xiphares, Antiochus, rege al Comageniei, chiar despre Bajazet: ei îi numesc domnul Bazajet, domnul Antiochus etc., și trebuie să mărturisesc că au dreptate; dar numai în măsura în care nu se referă și la Ahile, bineînțeles.

Scanned with OKEN Scanner

Criticii moderni procedează astfel în mare măsură din vina traducătorilor, care sînt intermediarii dintre antici și moderni. Acești traducători le pot dăuna autorilor pe care-i traduc, în nenumărate feluri: pot să-i desfigureze, alterîndu-i prin licențe, pot, de asemenea, să o facă, traducîndu-i cu o „exactitate prea scrupuloasă care îi falsifică. Prin a falsifica un autor înțeleg a-l expune într-o limbă străină cu o fidelitate sau nebuloasă, sau răufăcătoare, sau superstițioasă. Orice limbă își are aranjamentele sale de idei, turnurile și cuvintele sale, nobile sau josnice, energice sau slabe, vii sau pline de moliciune. Este un principiu pe care nu-l putem nega. Cel ce și-ar propune să-i traducă pe antici cuvînt cu cuvînt în franceză, și urmînd turnura greacă, i-ar travesti fără îndoială și i-ar face foarte ușor să devină ridicoli". Știm că o asemenea fidelitate poate fi malițioasă: este tocmai calea pe care o va alege Voltaire pentru a anula (asta îi era intenția) pe Shakespeare și teatrul englez. Ea poate fi și superstițioasă; traducătorul poate voi „să exprime cu scrupulozitate toate epitetele și să facă dintr-o frumoasă exprimare grecească o proastă frază în franceză, sau să o lungească vicios, micșorînd astfel patosul poeților, în ciuda grijii pe care ei au avut-o ca să-și însuflețească poezia. Avem datoria să-i facem să vorbească în franțuzește (în măsura în care putem), așa cum ar fi vorbit ei înșiși dacă și-ar fi exprimat ideile în limba noastră" [1].

Acest *Discurs despre teatrul grecilor* ce servește drept introducere întregii opere a lui Brumoy, caracterizează bine finețea judicioasă a autorului care, în cursul lucrării sale, se vădește a fi superior opiniilor contemporanilor prin grija de a separa valorile universale și eterne ale unei opere poetice de acelea ce nu prezintă interes decît pentru o națiune și pentru o epocă.

Vrînd să facă o paralelă exactă între cele două teatre [2], Brumoy începe cu subiectele. Grecii își

[1] *Discours sur le parallèle des théâtres, ibidem*, vol 1.
[2] *Ibidem*, pp. 170—171.

Scanned with OKEN Scanner

luau subiectele din propria lor istorie, francezii fac exact invers, punînd în valoare, în majoritatea cazurilor, istoria antică. „Teatrul nostru tragic împrumută subiectele și numai foarte rar le ia din istoria patriei. Italia și Grecia sînt cele mai bogate izvoare ale noastre; întregul Univers ne oferă subiecte. Cît privește regii noștri și evenimentele noastre istorice, ele nu ne plac deloc pe scenă. Pornind de aici, trebuie să începem să-i privim pe spectatorii francezi și atenieni nu ca pe niște simpli oameni, ci ca pe niște popoare ale căror idei obișnuite nu se aseamănă“ [1]. „Avantajul anticilor, mai ales al grecilor, constă în faptul că eroii lor tragici fiind scoși din legendele sau din istoria greacă, autorilor le-a fost mai ușor să le dea un aer atic, fără a-i deghiza cu totul, decît i-a fost lui Corneille să-i zugrăvească pe vechii romani în fața francezilor, fără să le atribuie cîte ceva din modul de comportare al francezilor sau fără să le dea un aer uniform“ [2]. „Superioritatea pe care putem să o acordăm teatrului modern față de teatrul antic în privința subiectelor constă în varietatea ce ține de obiceiurile prezentate. Aducînd pe scenă diferite popoare, greci, romani, spanioli, turci, sîntem obligați să variem cel puțin îmbrăcămintea. Pentru teatru este un profit la care anticii păreau a fi renunțat“ [3]. Vedem de aici că Brumoy nu-și făcea deloc iluzii asupra autenticității obiceiurilor și caracterelor străine reprezentate pe scena franceză, de vreme ce nu vorbește decît despre „îmbrăcăminte“!

Cel de-al doilea punct al paralelei se referă la lipsa de noblețe ce se observă în prea marea simplitate greacă. Însuși Brumoy, în reflecțiile sale asupra primului cor din *Hipolit* de Euripide, nu uită să ne avertizeze astfel: „Iată niște obiceiuri foarte străine de gusturile noastre! o matroană spălîndu-și singură hainele la fîntînă sau

---

[1] *Ibidem*, p. 201 ss.
[2] *Ibidem*, pp. 170—171.
[3] *Ibidem*, p. 226.

Scanned with OKEN Scanner

stînd de vorbă cu vecinele, întocmai ca eroii lui Homer care-și pregăteau ei înșiși de mîncare. Mărturisesc că trebuie să faci un oarecare efort pentru a găsi că aceste obiceiuri sînt la fel de frumoase ca ale noastre“ [1]. Cu toate acestea el simțea farmecul simplu al obiceiurilor rustice; apoi, după metoda sa, el pune față în față uimirea modernilor cu eventuala surpriză a anticilor, dacă aceștia ar veni să judece producțiile literare ale francezilor: „ajunși singurii judecători între noi și greci, noi îi condamnăm cu atîta orgoliu pentru lipsa lor de noblețe în obiceiuri; cine știe dacă ei, întorcîndu-se pe lume, nu ne-ar condamna la rîndul lor pentru nebunească aroganță a ideilor noastre, ce pare a disprețui natura și umanitatea“ [2]. Brumoy apără aici cauza anticilor luînd, la rîndul său, ofensiva. Critica pe care el o face autorilor francezi de tragedii vizează prea marea doză de eroism de care se foloseau Corneille și școala sa, ca și retorica tiradelor tragice ce aveau să dea loc atîtor critici. Brumoy nu numai că-și dă seama de aceste defecte ale tragediei franceze, dar și caută să le găsească originea. După părerea sa, nu grecii au fost modelele francezilor în această privință ci tragicul Seneca. El o spune clar în observațiile sale asupra lui *Hercule murind* de Rotrou, pe care îl citează cînd vorbește despre *Hercule pe muntele Oeta*: „Vom recunoaște din ce în ce mai mult că, la urma urmei, Seneca este acela care a ridicat (ca să spunem astfel) tragicul francez pînă la tonul pe care l-a luat apoi în cel mai frumos secol al său“ [3]. Să mai amintim încă și de felul în care Brumoy caracteriza stilul tragic al lui Seneca: el ne va ajuta poate să cunoaștem opiniile sale tacite despre unele tragedii franceze: „...între tragediile grecești și latine ce ne-au rămas există tot atîta deosebire ca între gustul sănătos al arhitecturii ionice, dorice sau corintice și gustul dege-

[1] *Théâtre des Grecs*, vol. 2, p. 192.
[2] *Discours sur le parallèle des théâtres*, *ibidem*, vol. 1, p. 226.
[3] *Théâtre des Grecs*, vol. 4, p. 54.

Scanned with OKEN Scanner

nerat al arhitecturii gotice, comparație ce este cu atît mai exactă cu cît întreaga artă a autorilor latini, pe care o voi denumi de aici înainte numai cu numele lui Seneca, constă atît din mari picturi exagerate, asemănătoare cu acele coloane cărora nu le vezi capătul, din propoziții și străluciri ce au cu adevărat meritul lucrărilor delicate, cît și din sclipiri pe care le poți vedea în edificiile gotice[1]. Comparația nu ni se pare falsă nici astăzi, deși este luată de noi într-un alt sens: anvergura gigantă a coloanelor gotice ni se pare că redă destul de fidel puternicul suflu cornelian.

Dacă observațiile pe care le-am citat se raportau la Corneille există și altele privitoare la Racine: sînt criticile adresate galanteriei și situației privilegiate a iubirii în tragedia franceză. Nu facem decît să le semnalăm aici, căci le-am întîlnit deja în legătură cu *Iphigenia*, și pentru că urmează a ne ocupa de ele mai în detaliu. Brumoy se opune acestor trăsături caracteristice ale tragediei franceze, nu numai dintr-un respect religios față de antici care nu le cunoșteau, nu numai din punctul de vedere al moralei, ci și din punctul de vedere al economiei piesei, căci un subiect principal nu-i mai este de ajuns unui autor modern, în timp ce pe un autor antic l-ar fi satisfăcut pe deplin. Autorul modern și gustul publicului caută să complice trama unei piese, intercalînd o serie de episoade mai mult sau mai puțin inutile, printre care primul rol îl joacă episoadele amoroase. Piesa cîștigă în varietate, dar pierde din valoare, și în această observație trebuie căutată chintesența criticii lui Brumoy.

Pentru că vrem să adunăm părerile acestui autor într-un tablou final, vom cita pasajul următor: „Teatrul antic trebuie comparat cu cel modern pe temeiul naturii, care este aceeași în toate timpurile, și nu pe temeiul lucrurilor pe care educația și obiceiurile i le adaugă cu fiecare secol. Dacă le privim astfel ne vor apărea ca două

[1] *Réflexions sur l'OEdipe de Sénèque*, vol. 1., pp. 387 — 388.

Scanned with OKEN Scanner

genuri cu totul diferite în anumite privinţe şi, în consecinţă, puţin apte pentru o comparaţie foarte exactă, de vreme ce impresia rezultă dintr-un anumit total care cuprinde imitaţia atît a naturii, cît şi a lucrurilor ce-i sînt adăugate, sau care îi sînt răpite odată cu scurgerea variatelor epoci. Oricine va avea ochiul destul de pătrunzător pentru a surprinde resorturile acestor impresii, va găsi, fără îndoială, că deşi teatrul nostru este mai nobil prin moravuri, teatrul grecesc nu este mai puţin nobil prin natură, că unul este mai încărcat, celălalt mai simplu, unul mai puţin conform regulilor, celălalt mai exact, primul mai interesant, cel de-al doilea mai emoţionant, unul mai plin de elan şi mai sublim, celălalt mai însufleţit şi mai natural. Teatrul grec va fi privit ca o statuie antică, puţin împodobită, într-adevăr, dar naivă şi adevărată; iar cel francez, ca o statuie modernă, ale cărei atitudini şi veşminte frumos drapate au mai multă demnitate şi bogăţie, dar plac mai puţin vederii şi sînt mai puţin adevărate“ [1].

Scenele străine nu apăreau de fapt decît foarte rar pînă atunci în observaţiile critice consacrate în Franţa teatrului. Pentru ca să se întîmple contrariul ar fi trebuit ca vreun autor, cunoscînd bine toate scenele străine şi, pe de altă parte, fiind cu totul obiectiv faţă de teatrul francez, să ia parte la discuţie. Este tocmai cazul lui Riccoboni, un actor de la Théâtre des Italiens, italian el însuşi, care, dezgustîndu-se de teatru, s-a retras din el devreme, pentru a se consacra unor eseuri literare despre teatru şi tot ce are vreo legătură cu acesta. Deşi este străin, el nu scrie pentru străini, ci pentru francezi, pe care ar vrea să-i convingă. Spre a obţine un mare evantai de comparaţii în vederea aprecierii literaturii teatrale din Franţa, el scrie *Reflecţii asupra diferitelor teatre din Europa*. Nu le abordează pe acestea cu dispreţ, şi nici chiar cu convingerea

---

[1] *Discours sur le parallèle des théâtres*, vol. 1, pp. 232—233.

Scanned with OKEN Scanner

că sînt inferioare teatrului francez. Pe de altă parte, este diplomat: riscă unele critici destul de mari la adresa teatrului francez în raport cu alte scene europene, dar nu le lansează dintr-o dată, ci le insinuează treptat în mintea publicului. Se întîmplă totuși să nu atragă atenția asupra spuselor sale, și numai atunci, după cîteva încercări inutile, își dă în vileag procedeul și se exprimă limpede în vreo publicație. De altfel nu pregetă să laude din plin cultura dramatică din Franța și, desigur, face asta cu sinceritate.

Și el, trecînd în revistă scenele din Europa contemporană, nu le găsește francezilor rivali serioși, în afară totuși de teatrul englez, sub anumite raporturi.

Pentru Italia nu are decît cîteva cuvinte prin care le dă cititorilor unele informații istorice; italienii au anumiți „savanți de geniu" care, „nemulțumiți de forma tragediei franceze, ar fi vrut să revină la cea a grecilor, dar nu au izbutit mare lucru" [1]. În materie de teatru german nu-i citează decît pe Opitz, Gryphius, Lohenstein și Gottsched, plîngîndu-se că Germania este atît de puțin cunoscută în Franța. Acordă mai multă atenție teatrului olandez. Este uimit că „în vechile tragedii acțiunea era reprezentată pe scenă așa cum se petrecuse ea", de exemplu, Horn și Egmont erau decapitați pe scenă, sau un erou care trebuia să-și străpungă inima cu un pumnal avea sub haină o punguță cu sînge; această iubire față de realitate mergea, după Riccoboni atît de departe, încît în unele piese erau aduși chiar cai pe scenă. Dimpotrivă el laudă cu căldură instinctul patriotic al olandezilor. Tragediile lor consacrate lui Horn, și cea despre asediul *Leydei*, care „este reprezentată în fiecare an la 3 octombrie" precum și *Gysbrecht van Aenestei* ce se joacă în ajunul Crăciunului. Tot Olanda posedă și traduceri ale pieselor lui Corneille și Racine și „se spune tot timpul aici că au mai multe

[1] *Réflexions sur les différents théâtres de l'Europe*, Amsterdam, 1740, p. 21

Scanned with OKEN Scanner

piese de acești autori care sînt tot atît de valoroase ca și piesele originale, ba chiar că unele sînt mai bune: căci limba lor, pretind ei, este cu mult mai expresivă în ceea ce privește lucrurile serioase și tragice, decît limba franceză; se spune că un cuvînt olandez dintr-o tragedie are mai multă forță decît o întreagă frază în franceză", părere pe care Riccoboni mărturisește că nu a verificat-o, necunoscînd olandeza [1]. El adaugă într-o altă notă, că olandezii și germanii sînt aproape singurii care imită pe francezi, scriindu-și dramele în versuri rimate. Italienii și englezii nu au făcut asta niciodată, iar spaniolii, chiar dacă au făcut-o din cînd în cînd, au îndepărtat rimele și, prin asta, au evitat să cadă în monotonia alexandrinului: *nu cred totuși că sînt modele ce trebuie urmate.* Vedem aici modul cum autorul își strecoară părerile: el spune limpede de care parte se află formula cea mai justă, după el, dar adaugă întruna că ea nu este un model ce trebuie urmat.

Rămîn englezii. El nu dezminte opinia celor care găsesc că spectacolele lor sînt barbare, și caută o explicație. Am putea crede cu ușurință că auditoriul englez este mai sălbatic decît un altul, dar nu e totuși cazul; englezii sînt blînzi. Putem constata dimpotrivă, că sînt foarte meditativi și au nevoie de stimulente puternice care să-i trezească din visare [2].

Riccoboni își amintește că el scrie în franceză și pentru francezi, și de aceea se ferește să manifeste o admirație nelimitată pentru teatrul englez; se mulțumește doar să le prețuiască mult facultățile dramatice, dorindu-le totodată să-și însușească disciplina franceză. Vede deci în *Caton* de Addison viitorul teatrului englez, și critică piesa *Georges Barnevelt* ca pe un specimen reprezentativ pentru prostul gust al vechiului teatru. Dacă englezii vor apuca pe calea arătată de Addison, francezii vor avea în ei rivali periculoși:

---

[1] *Ibidem*, p. 148.
[2] *Ibidem*, pp. 129—130.

Scanned with OKEN Scanner

„Limbii engleze nu-i lipsește nimic prin care să poată exprima cu putere nobilele sentimente și gîndurile sublime de care sînt pline tragediile lor".

Să mai adăugăm la toate acestea cîteva observații legate de teatru ca meserie, interesante prin chiar asta, și aruncînd o lumină puternică asupra jocului actorilor contemporani și asupra părerii existente în acest timp în Europa. După Riccoboni, englezii au cei mai buni actori din lume, și asta din cauza jocului lor firesc: „Italienii și francezii, departe de a căuta acest firesc binevenit și acest adevăr care conferă atîta farmec acțiunii, sînt afectați în arta lor și au un fel de a juca forțat prin care își seduc spectatorii. Pentru a-i judeca în mod corect pe unii cît și pe ceilalți ar trebui să-i comparăm fără nici o prejudecată. Actorii englezi sînt întotdeauna adevărați în felul cum joacă ceea ce nu înseamnă că nu își dau nici o strădanie pe scenă". Căci nu trebuie să credem că numai adevărul și numai copierea fidelă a naturii ne pot mulțumi în reprezentarea unei piese de teatru: „Eu unul am crezut întotdeauna, și am întîlnit și alții de aceeași părere, că natura, pur și simplu, ar fi prea rece pe scenă, și am văzut asta privind mai mulți actori. Astfel, conform acestui principiu, m-am gîndit că acțiunea ar trebui întrucîtva complicată, și, că fără a se îndepărta prea mult de natură, actorii ar trebui să-și declame rolurile cu oarecare artă; tot astfel cum o statuie pe care vrem să o așezăm în depărtare trebuie să fie mai mare decît modelul, pentru ca, în ciuda distanței, spectatorii să o vadă ca avînd dimensiuni naturale. Actorii englezi au arta de a exagera, spre a spune astfel, adevărul, tocmai atît cît trebuie, pentru ca de la depărtarea la care se află, eu să-l văd ca fiind curatul adevăr" [1].

Cînd, după toate aceste observații asupra autorilor și actorilor, trebuie să tragă o ultimă concluzie în favoarea francezilor, Riccoboni face asta într-un fel care te face să nu știi bine dacă

[1] *Ibidem*, pp. 133—135.

Scanned with OKEN Scanner

nu cumva părerea lui este tocmai cea opusă. Anticii ne-au lăsat reguli și precepte pe care bunul simț le aprobă și pe care toți judecătorii moderni le profesează în foarte numeroase poetici și alte lucrări: „Se pare deci că nu te poți îndepărta de la aceste reguli fără riscul de a fi criticat de toată lumea; căci altminteri nu le-am putea imputa poeților englezi decît faptul că au adoptat un principiu singular, care diferă de cel al celorlalte națiuni, dar care și-ar putea găsi și el apărătorii săi...“ Așadar numai din respect pentru antici nu pune Riccoboni teatrul englez mai presus de toate celelalte, mărturisind că altminteri nu ar șovăi să susțină părerea opusă. Avem oare de a face cu o ironie voluntară sau cu una involuntară? „Dacă ar fi îngăduit să te îndepărtezi de la aceste reguli pe care însăși rațiunea le-a dictat, teatrul englez ar fi în măsură să pună în umbră reputația teatrului antic și a celui modern: frumusețile din tragediile engleze sînt deasupra tuturor frumuseților pe care teatrele din Europa pot să ni le arate; și dacă vreodată poeții englezi se vor supune regulii celor trei unități, și nu vor reprezenta sîngele curgînd și crime de tot felul pe scenă, ei vor împărtăși cu siguranță gloria de care se bucură cele mai bune dintre teatrele noastre moderne.“ [1]

Cuvintele acestea nu-i aparțin unui entuziast al scenei clasice franceze, și ele erau cu atît mai semnificative cu cît respectau autoritatea anticilor și păreau a se resemna să se încline în fața ei.

Era cît se poate de firesc, după cum am spus, ca străinii să fie aceia care să pretindă înțelegere pentru teatrele străine, puse în umbră de strălucirea scenei franceze. Alături de Riccoboni îl întîlnim și pe Conti, un alt italian, scriind în italiană, autor al lucrării *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* (1732). El reprezintă foarte bine stadiul în care se aflau problemele literaturii în secolul al XVIII-lea, secol care adeseori se mărginea să judece și să critice literatura franceză, ca pe un simbol al

[1] *Ibidem*, pp. 138—139.

literaturii europene. Conti nu vorbește de fapt decît de tragedia franceză, și chiar dacă în titlul lucrării pare a da cea mai mare atenție tragediei italiene, el compară de fapt cele două teatre, mărturisindu-și convingerea că primul are o valoare mult mai mare. Îl critică totuși, luîndu-și argumentele din cunoașterea celorlalte scene europene. În raport cu anticii, el profesează o părere moderată; se bucură că s-a renunțat la servitutile codului antic; dar nu poate aproba disprețul cu care unii îi privesc pe antici. Îi condamnă și pe acei entuziaști ai antichității care îi fac mai mult rău decît bine, prin fervoarea lor prea pronunțată; astfel, după el, Le Bossu nu-l înțelegea deloc pe Aristotel. El își rezumă părerile cu privire mai ales la tragedie, spunînd că există tragedii moderne care sînt egale cu cele ale anticilor și altele care le sînt superioare [1]. — În tragedia modernă el discerne în primul rînd existența tragediei italiene și cea a tragediei franceze; este foarte caracteristic pentru el faptul că nu a încercat să opună teatrului din patria sa pe cel al englezilor, ci i-a opus teatrul clasic francez. Vom reveni asupra criticilor pe care le-a îndreptat împotriva acestuia; pentru moment, ne mărginim să amintim că, chiar dacă le semnala compatrioților săi construcția perfectă a tragediei franceze, el arăta că tragedia italiană are avantajul de a nu-și împleti liniile tragice principale cu altele secundare, așa cum fac francezii. După Conti, italienii știu mai bine să vizeze, prin toate tragediile lor, scopul necesar și principal al oricărei tragedii, acela de a trezi mila.

Am văzut de nenumărate ori cît de opus le apărea contemporanilor teatrul englez celui de pe continent. În această privință nici opinia engleză nu face excepție.

Literatura Restaurației izbutește să creeze o iluzie: ne obișnuim să considerăm Anglia din cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea ca mult mai puternic și pe deplin francizată decît

[1] *Ibidem*, pp. 86—87.

Scanned with OKEN Scanner

era în realitate. Judecățile asupra lui Shakespeare și a contemporanilor săi ne dau, desigur, măsura exactă a acestei francizări în domeniul ideilor teatrale. Este inutil să mai amintim că nimic nu este mai opus spiritului clasic decît teatrul lui Shakespeare; printre părerile secolului, păreri atît de radicale și care nu vedeau decît un singur aspect al lucrurilor, în Franța, cel puțin cele care erau de partea clasicilor nu puteau fi de partea lui Shakespeare, și viceversa. Or, s-a exagerat prea mult uitarea sau indiferența care ar fi domnit în Anglia cu privire la marele tragic englez. S-a exagerat chiar prea mult meritul secolului al XVIII-lea ca descoperitor al lui Shakespeare, cînd a fost comparat cu cel al revistei *Spectator* și al lui Addison în raport cu Milton: căci chiar dacă a contribuit la o mai bună înțelegere a operelor lui Shakespeare, el exista totuși pentru cei din secolul al XVIII-lea. Cu mult înainte, Dryden, în al său *Essay of Dramatic Poesy* (1668) se pronunța cu putere în favoarea lui Shakespeare, opunîndu-l teatrului francez. După Dryden englezii nu trebuie să-i imite pe francezi mai ales în privința măreției și varietății caracterelor, căci le-ar fi de ajuns să-i recitească pe B. Johnson și pe Shakespeare. Ce poate fi mai ușor decît să scrii o piesă care să respecte anumite reguli, așa cum fac francezii, și ce poate fi mai greu decît să scrii o piesă care nu respectă nici o regulă, în felul celor ale lui Fletcher și Shakespeare? Și deși nu ascunde defectele lui Shakespeare, deși semnalează inadvertențele în raport cu decența și demnitatea nobilului stil tragic, deși își dă din plin seama de inegalitățile marelui poet, el îl copleșește cu laude entuziaste. O, asemenea laude, dat fiind însăși puritatea clasică a lui Dryden, și chiar în cazul lui, nu puteau să nu presupună o mai mică prețuire a clasicilor francezi. În cazul altora, mai puțin puri și mai puțin cunoscuți, această prețuire va fi cu mult mai mică, pe măsură ce creștea entuziasmul pentru Shakespeare.

Scanned with OKEN Scanner

Secolul al XVIII-lea a venit doar cu o recrudescență de entuziasm pentru această cauză și toate apologiile frenetice ce-i sînt adresate de toate marile spirite și cei mai fini critici ai epocii nu vor fi decît o continuare a unei atitudini din secolul precedent.

Marele interes pentru tragedia națională nu dispare, în Franța, pe măsură ce secolul înaintează. Și totuși, spiritele nu mai sînt minate de prejudecăți față de influențe și de comparațiile cu alte țări; diferiții călători, printre care tot mai mulți sînt oameni cultivați, vor fi cei mai buni martori la care vom putea recurge pentru a exprima vederile și opiniile secolului. De Brosses îl va contrabalansa pe Riccoboni; pus în situația — datorită călătoriei sale în Italia (1739) — de a compara cele două țări, obiceiurile și moravurile lor, el compară totodată și cele două teatre, și vom întîlni în ale sale *Scrisori* unele detalii ciudate cu privire la moravurile teatrale ale celor două națiuni. Preferă în mod hotărît tragedia franceză, chiar și tragediilor antice, și nu vrea ca cititorii săi să se înșele în această privință: „Trebuie să spun, înainte de a continua, că eu compar tragediile sau comediile celorlalte națiuni cu ale noastre, nu pentru că le privesc ca fiind egale; cred că nimeni nu mă va contrazice, și nici nu va încerca, pe de altă parte, să-i pună pe același plan pe Sofocle cu Corneille, pe Euripide cu Racine, pe Terențiu sau Menandru cu Molière“ [1]. Englezii înșiși nu pretind că ar deține prioritatea în raport cu francezii, din acest punct de vedere, deși le pot opune bune modele precum Shakespeare, Addison, Congreve și Vanbrugh (această enumerare dovedește că De Brosses nu știa de importanța lui Shakespeare decît din auzite).

De altfel, după acest autor, după tragedia antică, nu mai există în Europa vreo altă tragedie importantă (cu excepția tragediei clasice franceze firește). Desigur, există astăzi patru

---

[1] *Lettres d'Italie*, vol. 3, pp. 51—52.

Scanned with OKEN Scanner

genuri scenice, comedia, tragedia, opera și pantomima, totuși tragedia pierde din interes în favoarea tragicomediei. Căci, după De Brosses, nu trebuie să ne lăsăm înșelați: deși termenul de tragicomedie a dispărut în Franța de mai bine de un secol, tragicomedia însăși n-a dispărut aici de fapt, în ciuda triumfului strălucitei sale rivale: „din nefericire e cît se poate de persistentă, favorizînd apariția unui gen de poem de proastă calitate, unor tragedii burgheze, sau unor comedii ce zugrăvesc mari vicii într-un fel foarte puțin comic". — Englezii au un alt gen de tragicomedie, dar care în esență este aceeași, ca și în Italia, de altfel [1].

Există totuși în Italia și un gen care îi fixează atenția și îi dăruiește o mare plăcere, deși nu-i cîtuși de puțin un gen literar. Este așa-numita comedia dell'arte, „improvizația scenică": „această acțiune este mult mai firească, pare mult mai adevărată decît aceea de a vedea, ca în teatrul francez, patru sau cinci actori înșiruiți unul după altul și bine aliniați, precum un basorelief împodobind scena, și care își debitează replicele rînd pe rînd" [2]. De Brosses, admirînd, în calitatea lui de scriitor, tragedia clasică, simte totuși din instinct anumite lacune ale acesteia.

De altfel, el le face reproșuri și spectatorilor francezi. Este drept că în Italia se joacă șah în loje la operă, dar asta se întîmplă numai aici: „Șahul este o minunată invenție, bună să umple golul creat de lungile recitative, iar muzica, la rîndu-i pare a fi inventată pentru a întrerupe prea marea asiduitate cu care spectatorii joacă șah". Dar în Franța lucrurile stau și mai rău, căci nu de operă este vorba ci de tragedie. Spectatorii ocupă aici, în mod absurd o parte din scenă, paralizînd mișcările și jocul firesc al actorului; este adevărat că în Franța „cei mai mulți merg la comedie, nu atît pentru a vedea specta-

---

[1] *Ibidem*, pp. 48—49.
[2] *Ibidem*, p. 232.

Scanned with OKEN Scanner

colul, cît pentru spectatori“ [1]. Spunînd toate acestea, De Brosses își întărește afirmațiile citînd un contemporan care se referă la ceea ce am arătat a fi teatrul din secolul al XVIII-lea ca artă socială și chiar de societate.

Dacă președintele De Brosses trebuia să fie invocat aici pentru cunoașterea teatrului italian și pentru compararea acestuia cu teatrul francez, Voltaire va avea în ochii noștri o mult mai mare importanță datorită raporturilor personale care l-au legat de Anglia încă din tinerețe, precum și datorită călătoriei sale dincolo de Canalul Mînecii, atît de hotărîtoare pentru el în mai multe privințe. Voltaire i-a tratat întotdeauna pe tragicii antici cu mult respect dar și cu condescendență. El îi laudă pe Sofocle și pe Euripide, „chiar dacă sînt imperfecți“, și această părere, emisă în *Scrisoarea a treia*, care precedă piesa *Oedip*, va rămîne pentru totdeauna caracteristică în ceea ce privește marea distanță existentă, din punctul lui de vedere, între tragicii antici și tragicii francezi. „Trebuie ca noi înșine [2], blamîndu-i pe tragicii antici și blamîndu-le tragediile, să respectăm geniul autorilor lor; greșelile lor aparțin mai curînd secolelor cînd au trăit, în timp ce frumusețile nu le aparțin decît lor; și este de crezut că, dacă s-ar fi născut în zilele noastre, ar fi perfecționat arta pe care au inventat-o aproape pe vremea lor... operele lor merită să fie citite, fără îndoială; și dacă sînt prea plini de cusururi pentru ca să-i putem întru totul accepta, ei sînt în același timp prea plini de frumusețe, pentru ca să-i disprețuim în întregime.„ Și în același loc el mai precizează, comparîndu-l pe Corneille cu Euripide: „îl respect mult mai mult, fără îndoială, pe tragicul francez decît pe cel grec“.

În raport cu englezii, părerile lui Voltaire suferă oarecum o modificare. El vine din Anglia plin de entuziasm pentru tot ce era englez, deci și pentru drama engleză. Această înflăcărare a

---

[1] *Ibidem*, p. 235.
[2] Remarcați exprimarea!

Scanned with OKEN Scanner

avut de luptat cu toate reminiscențele tradiției și ale educației clasice, care urmau a se impune iar, pe măsură ce șederea în Anglia se îndepărta în trecut. *Brutus* (1730) este precedat de un *Discurs despre tragedie* adresat milordului Bolingbroke. Voltaire încearcă aici să fie drept. Deși englezii nu au nici o piesă care să se supună unor reguli, „în aceste piese atît de monstruoase" există totuși scene admirabile". „Piesele lor cele mai puțin supuse unor reguli au totuși un mare merit... cel al acțiunii"; piesele franceze sînt, în comparație cu ele, „mai curînd niște conversații". Franța este aservită unei prea mari delicateți: „Delicatețea noastră excesivă ne silește cîteodată să povestim numai ceea ce am vrea să expunem privirilor. Ne temem să riscăm a arăta pe scenă spectacole noi în fața unei națiuni obișnuite să ridiculizeze tot ce nu este conform bunului uzaj". Or, Voltaire știa din experiență cît de greu puteai avea succes la Paris dacă ai fi încercat să încalci cîtuși de puțin uzanțele și abuzurile dominante; iată cum povestește el căderea piesei sale *Adelaïde du Guesclin*, în 1734: „A fost primită cu fluierături încă de la primul act; fluierăturile s-au întețit în timpul celui de-al doilea cînd pe scenă a apărut ducele de Nemours rănit, cu brațul bandajat și prins de gît; totul a fost și mai rău cînd, în actul al cincilea, s-a auzit semnalul ordonat de ducele de Vendôme și cînd, la sfîrșit, acesta spunea: „Ești mulțumit, Coucy?", mai mulți glumeți au strigat „Coussi, coussi".

În discursul care precedă piesa *Brutus*, Voltaire nu numai că nu exagerează importanța „neregularităților barbare" din *Iulius Cezar* de Shakespeare și chiar găsește că „este uimitor că nu se află mai multe într-o operă compusă într-un secol ignorant, de către un om care nici măcar nu știa latina, și care nu a avut alt profesor decît geniul său". În această perioadă, îi condamnă mai curînd pe francezii prea delicați decît pe englezii prea grosolani: „dacă unii francezi, care nu cunosc tragediile și moravurile străine decît

Scanned with OKEN Scanner

prin traduceri și din auzite, le condamnă fără drept de apel, ei sînt, mi se pare, ca niște orbi care asigură că un trandafir nu poate avea culori vii pentru că ei îi simt la pipăit doar spinii; ... noi, francezii, tot atît de scrupuloși pe cît ați fost voi de temerari, ne controlăm prea mult, de teama de a nu ne înflăcăra prea tare, și uneori nu ajungem la tragic pentru că ne este frică să nu-i depășim limitele".

Să comparăm aceste rînduri cu cele pe care Voltaire le-a scris la sfîrșitul vieții sale, în a sa *Scrisoare către Academie*, ce întovărășește piesa lui, *Irène*, din 1778 [1]. El își amintește de entuziasmul său pentru Anglia și îl atenuează, văzînd în acesta o fervoare cosmopolită: „domnilor,

---

[1] Intervalul este umplut de cîteva scrieri ce-l vizează direct pe Shakespeare. În 1761, pentru a se opune articolului *Parallèle entre Shakespeare et Corneille*, publicat în 1760 în *Journal Encyclopédique*, ca traducere din engleză, Voltaire lansează al său *Appel à toutes les nations de l'Europe des jugements d'un écrivain anglais, ou Manifeste au sujet des honneurs du pavillon entre les théâtres de Londres et de Paris*. Titlul însuși demonstrează cît de sigură era pentru autor cauza franceză, de vreme ce el se adresează supremului arbitru al tuturor națiunilor civilizate. „Această dispută fiind o chestiune de gust, spune el, se pare că englezilor nu li se poate reproșa nimic. Cine ar putea împiedica o națiune întreagă să prefere un poet din țara sa altui poet dintr-o altă țară? Nu poți dovedi unui întreg popor că îi place ceea ce nu trebuie să-i placă; dar poți să faci din celelalte națiuni arbitri cu privire la teatrul din Paris și cel din Londra. Ne adresăm deci tuturor cititorilor, din Petersburg și pînă la Neapole, și îi rugăm să-și spună părerea." Voltaire pare a oferi aici un bun exemplu de traducere malițioasă, cea despre care vorbea Brumoy: principala parte din *Appel* nu este decît o expunere parodică a lui *Hamlet*, cu pasaje întregi traduse cuvînt cu cuvînt. Nu poate să se împiedice totuși, chiar și aici, să vorbească despre „unele trăsături de geniu, unele versuri frumoase, pline de firesc și de forță, și pe care le ții minte, parcă fără voia ta", această ultimă expresie fiind caracteristică. Traducerea lui *Iulius Cezar*, făcută în același fel, a reînnoit atacurile antishakeaspeareene; le regăsim pentru o a treia oară în *Lettre à l'Académie française* citită la 3 august și apoi „de sărbătoarea sfîntului Ludovic, la 25 august 1776", și îndreptată împotriva veștii entuziaste privitoare la traducerea realizată de Letourneur. Amintind Academiei marea ceartă din jurul

îngăduiţi să vă repet că mi-am petrecut o parte din viaţă făcînd cunoscute în Franţa pasajele cele mai frapante din autorii vestiţi ai celorlalte naţiuni. Am fost primul care am extras puţin aur din mocirla în care geniul lui Shakespeare fusese cufundat de contemporanii săi". Aminteşte acest fapt pentru a convinge Academia de imparţialitatea sa, chiar dacă acum se pronunţă în defavoarea marelui tragic englez. *Scrisoarea* sa este în mare parte îndreptată împotriva unei cărţi a Lady-ei Montague, prin care aceasta îl apăra pe Shakespeare împotriva atacurilor anterioare ale lui Voltaire. Nu vom cita din răspunsul acestuia decît alegoria pe care o inventă pentru a-şi dezminţi entuziasmul de odinioară:

„Dacă un chinez ar veni şi ne-ar spune: «Tragediile noastre despre dinastia Yven ne încîntă încă după cinci sute de ani. Reprezentăm pe scenă părţi în proză, altele în versuri rimate, altele în versuri fără rimă. Tiradele cu caracter politic şi despre cele mai nobile sentimente sînt întrerupte de cîntece, ca în

---

Cidului, în care i se cere să se pronunţe, el declară că vrea să facă acelaşi lucru în privinţa operelor poetului despre care se spune că este „Dumnezeul creator al artei sublime a teatrului, care şi-a primit din mîinile sale existenţa şi perfecţiunea" (sînt înseşi cuvintele Programului). Voltaire, acest vechi propagator al ideilor engleze (el îşi aminteşte şi le aminteşte cititorilor de acest lucru), atacă violent anglomania atoatecuprinzătoare: „cîţiva francezi...vin la noi cu o imagine a divinităţii care ar fi Shakespeare, tot astfel cum cîţiva alţi imitatori au înălţat de puţină vreme la Paris un Vaux-Hall; şi ca şi alţii care numesc muşchiul de vacă „roast-beef", declarînd că au la masă roast-beef de oaie. Ei se plimbă dimineaţa în frac uitînd că şi cuvîntul frac vine din franceză, ca aproape toate cuvintele limbii engleze. Odinioară curtea lui Ludovic al XIV-lea o civilizase pe cea a lui Carol al II-lea; astăzi, Londra ne ajută să ieşim din barbarie". *Scrisoarea* se termină prin acest tablou însîngerat: „Închipuiţi-vă domnilor că Ludovic al XIV-lea s-ar afla în galeria sa din Versailles înconjurat de curtea lui strălucitoare; un Gilles în zdrenţe străbate mulţimea eroilor, a oamenilor de seamă şi a frumoaselor care alcătuiesc această curte; el le propune să renunţe la Corneille, Racine şi Molière pentru un saltimbanc care are din cînd în cînd replici nostime, şi care se contorsionează. Cum credeţi că o asemenea ofertă ar putea fi primită?"

Scanned with OKEN Scanner

Athalie a voastră. Mai avem și vrăjitori care coboară din văzduh pe o coadă de mătură, șarlatani și mulți *Gilles*, care, în cursul unei discuții serioase, încep să se strîmbe în tot felul, de teamă să nu vă înduioșați prea mult în fața piesei și să nu cădeți în mîhnire. Punem laolaltă cîrpaci de ghete și mandarini, gropari și prinți, pentru a le aminti oamenilor că de fapt sînt egali. Tragediile noastre nu au nici expunere, nici parte culminantă, nici deznodămînt. Acțiunea uneia din piesele noastre durează cinci sute de ani, iar un țăran care s-a născut în primul act, este spînzurat în ultimul act. Toți principii noștri vorbesc ca niște hoți de rînd, iar hoții de rînd vorbesc uneori ca niște prinți. Reginele noastre rostesc cuvinte de rușine care nu le-ar ieși din gură nici unor precupețe în brațele celor mai josnici dintre bărbați etc.» I-aș spune, domnule, jucați asemenea piese la Nankin; dar nici să nu vă treacă prin cap să le reprezentați astăzi la Paris sau la Florența deși ne sînt uneori reprezentate la Paris unele care au un și mai mare cusur, pe acela de a fi reci".

Desigur, un francez obișnuit cu convențiile și cu delicatețea scenei clasice, se putea simți cu totul depeizat în fața unui asemenea teatru. Să amintim aici cuvintele caracteristice prin care Voltaire își mărturisea uimirea în prefața sa la *Mironosița* (1747): „Sîntem între două teatre foarte diferite unul de celălalt: cel spaniol și cel englez. În primul sînt înfățișați oameni posedați de diavol; în celălalt, cîrciumi și ceva încă și mai rău".

Astfel, în ciuda tuturor criticilor adresate teatrului francez, critici de care ne vom ocupa curînd, toată lumea recunoștea că tragedia lui Corneille și cea a lui Racine reprezentau apogeul artei, și că numai tragedia engleză i-ar fi putut fi opusă sub anumite raporturi. Doar străinii și mai ales englezii înșiși, admiteau posibilitatea unei comparații în defavoarea tragediei franceze. Părerea lui Voltaire poate fi considerată ca fiind

Scanned with OKEN Scanner

părerea majorității contemporanilor săi: tragedia franceză este singura tragedie demnă de un om inteligent și cultivat.

2. TRAGEDIA FRANCEZĂ DIN PUNCT DE VEDERE MORAL

Totuși, tragedia clasică este departe de a mulțumi publicul în unanimitate; pentru unii este aproape doar un succes de stimă: ei caută altceva, pe aceeași cale.

Mai întîi, după opinia secolului, ce trebuie căutat în tragedie, care este scopul ultim către care ea tinde? De la bun început există două răspunsuri, în funcție de două tipuri de temperament: este evident că Saint-Évremond va căuta în ea altceva decît Shaftesbury sau Muralt. Dacă pentru primul și pentru cei care îi seamănă, teatrul nu trebuie să ofere decît o plăcere mai mult sau mai puțin serioasă, pentru ceilalți, scopul tragediei rămîne înainte de orice moral, ca și scopul artei în general.

Problema pe care o abordăm este intim legată de înțelegerea mai mult sau mai puțin corectă pe care o avea epoca cu privire la celebra θαχαρσις purificare a pasiunilor după Aristotel. Am văzut cum Saint-Évremond, credincios firii sale, nu vedea aici decît o greșeală grosolană, sau, în orice caz, una din cele mai obscure idei ale Stagiritului, pe care n-o înțelegea nici el însuși. Fontenelle, de asemenea, mărturisește cu ingenuitate că nu înțelege nimic: „Nu am înțeles niciodată cum poate avea loc purificarea pasiunilor prin mijlocirea pasiunilor înseși, de aceea nici nu mă voi pronunța. Dacă există oameni ce se pot purifica astfel, să le fie de bine; oricum, nu văd prea bine la ce poate sluji faptul de a te vindeca de milă“ [1]. Voltaire este întru totul de aceeași

[1] *Réflexions sur la poétique*, *ed. cit.*, vol. 3, p. 144.

Scanned with OKEN Scanner

părere. „În ceea ce privește purificarea pasiunilor, eu unul nu cunosc acest leac. Nu înțeleg cum teama și mila pot purifica, așa cum spune Aristotel..." [1] Există totuși urme ale unei înțelegeri mai profunde a ideii de καταρσις în secolul al XVIII-lea și vom căuta să le punem în lumină în cîteva cuvinte, nevrînd să ne complicăm studiul cu o problemă dificilă care nu a fost încă abordată decît într-un mod foarte frust.

Să amintim că textul lui Aristotel era înțeles în două feluri; după unii, opinie inacceptabilă, el s-ar fi referit la purificarea viciilor reprezentate într-o tragedie, zgîrcenia, minciuna, cruzimea, altfel spus, l-ar fi silit pe spectator să participe la viciul care-l obsedează pe eroul piesei; după alții, el s-ar fi referit la purificarea nu a viciilor, ci a sentimentelor puternice și chiar prea puternice de milă și spaimă, puse în mișcare cu intensitate de audierea sau citirea unei tragedii. Această a doua părere a prevalat în secolul al XIX-lea care s-a ocupat cu febrilitate de problemă, mai ales în Germania; toată această mișcare a ajuns la teoria homeopatică a lui Jacques Bernay, care a adaptat pasiunilor tragice, principiul medical al înlăturării răului prin răul însuși [2].

Găsim în studiul pe care A. Döring l-a consacrat aceleiași probleme în lucrarea sa *Kunstlehre des Aristoteles* (Iena, 1876), o bibliografie detaliată a autorilor care s-au ocupat de purificarea pasiunilor tragice. Înainte de cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și mai ales înainte de secolul al XIX-lea, foarte puțini autori dovedesc o mai bună înțelegere a gîndirii lui Aristotel. Castelvetro, în 1570, admitea că tragedia ne obișnuiește cu spaima și mila, iar Daniel Heinsius, în 1611, identifică ideea de καθαρσις cu prima treaptă a ascetismului neoplatonician, adică cu tocirea treptată a celor două pasiuni

---

[1] *Commentaires sur Corneille, 1er Discours*; a se compara și cu *Discours II*.

[2] Cf. D. S. Margoliouth, *The Poetics of Aristotle*, Hodder and Stoughton, Londra — New York — Toronto 1911, *Introducerea*.

Scanned with OKEN Scanner

prin obișnuință; în sfîrșit, Döring atrage în mod foarte general atenția asupra cîtorva indicii pentru o explicație hemeopatică la Milton (1670). Cam asta-i totul.

Dar oare nu ar trebui să adăugăm cîteva nume la această listă?

Fontenelle și Voltaire, care mărturisesc că nu înțeleg nimic din ideea de purificare a pasiunilor, ar fi putut găsi un lung pasaj cu privire la această problemă în *Teatrul grecilor* de abatele Brumoy. El caută să înțeleagă gîndirea lui Aristotel, conform căreia teama și mila se lecuiesc prin ele însele. Problema este pusă în două etape: pentru care motive este bine să înlăturăm aceste pasiuni, și cum izbutim să o facem? „Cum sîntem mai simțitori la rău decît la bine, urîm mai mult răul decît iubim binele, și dorim cu mai puțină putere să fim fericiți decît ne temem de nefericire. Astfel încît teama ne este mai firească, și ne zguduie mai adeseori decît orice altă pasiune, prin sentimentul intim și experimental, care ne avertizează totdeauna că relele iau cu asalt din toate părțile viața omenească. Mila, care nu-i decît o tainică cufundare în noi înșine la vederea nefericirii celuilalt, căreia îi putem și noi cădea victimă, are o legătură atît de strînsă cu teama, încît aceste două pasiuni sînt inseparabile la oamenii pe care nevoia reciprocă îi obligă să trăiască în societatea civilizată... Teama și mila sînt pasiunile cele mai primejdioase, dar și cele mai obișnuite. Căci dacă una și, în consecință, și cealaltă, din cauza legăturilor, îngheață veșnic sufletul oamenilor, aceștia nu mai au tăria necesară să îndure nefericirile inevitabile ale vieții, și să supraviețuiască loviturilor lor repetate." Filozofia încearcă să găsească un remediu acestor inconveniente, dar nu reușește; dimpotrivă, poezia merge, după Brumoy, pe-o cale mult mai sigură pe calea purificării tragice: lucru ciudat și surprinzător, adaugă el, este că poezia corectează teama prin teamă și mila prin milă; și asta este cu atît mai plăcut, cu cît sufletul omenesc își iubește propriile sentimente și slăbiciuni.

Scanned with OKEN Scanner

El își închipuie deci că-i sînt măgulite, și pe nesimțite se pomenește lecuit prin mijlocirea însăși a plăcerii pe care a simțit-o. Fericită greșeală, al cărui efect este cu atît mai sigur, cu cît remediul ia naștere din chiar răul pe care îl iubim". Evident, viața însăși nu este decît un vast teatru, plină de nefericiri și griji, totuși spaima și mila zămislite de ele ar putea să ne doboare, și nu să ne întărească; „vederea altor nefericiți nu ne consolează de propria noastră nefericire", și omul își ia toate precauțiile cu putință pentru a evita o priveliște atît de tristă. „Cum să-l aperi pe om împotriva unor nefericiri inevitabile? Cum să-l faci să fie sensibil, simțitor doar atît cît trebuie să fie? Cum să-l întărești împotriva tristeții adînci în care îl cufundă teama și mila?" Tocmai tragedia este cea care dă un răspuns la aceste întrebări și lecuiește de aceste rele: „Putem face asta bucurîndu-l pe om prin chiar înfățișarea nefericirilor sale, făcîndu-l să le privească, parcă în pofida lui, atras de o plăcere căreia nu-i poate rezista, și strecurîndu-i în inimă partea agreabilă și blîndă a acestei temeri și a acestei mile, nu numai pentru a-l face să fie mai uman, dar și pentru a-l învăța să-și modereze pasiunile cînd îi vor fi atițate de nefericiri reale. Căci atunci cînd te obișnuiești cu ideea de nefericire te întărești tu însuți împotriva ei, și te grăbești să o ușurezi cînd o vezi la altul, în speranța că și tu vei fi ușurat, la rîndul tău" [1]. Brumoy nu pune deci la îndoială purificarea celor două pasiuni tragice prin ele însele ci o înțelege ca un fel de tocire a impresiei prin obișnuință.

Credem că trebuie să adăugăm la lista lui Döring și numele lui Harris, autorul *Dialogurilor* apărute în 1744 care, într-o notă, își expune limpede părerile cu privire la explicația textului lui Aristotel.

După Harris, există un scop specific tragediei și numai ei, dintre toate artele: *that of eradi-*

---

[1] *Discours sur l'origine de la tragédie*, *ed. cit.*, vol. 1, p. 75 ss.

Scanned with OKEN Scanner

cating the passions of pity and fear. După cum vedem încă de la bun început, departe de a înțelege în sens moralizator, ca aceia care voiau să corecteze viciile prin viciile reprezentate pe scenă, el insistă asupra faptului că gîndirea lui Aristotel este valoroasă prin chiar faptul că se referă la sentimentele înseși de milă și de spaimă. Iată cum traduce celebra frază a Stagiritului (*Poetica*, c. 6): *Tragedy is the imitation of an action important and perfect, thoro' pity and fear working the purgation of suchlike* (τοιουτων) *passions.*

Cum înțelege el aceste două pasiuni, spaima și mila? În mod evident, ca pe niște pasiuni rele, de vreme ce încearcă să găsească mijlocul cel mai bun de a scăpa de ele. El îi consideră pe cei lipsiți de aceste pasiuni, sau care au izbutit să le slăbească puterea, ca pe niște ființe fericit înzestrate; cine sînt acești aleși? „Neîndoielnic că nimeni nu este mai lipsit de aceste două pasiuni decît cei care le încearcă întruna, aflîndu-se acolo unde prilejurile de a le resimți sînt cele mai frecvente, ca, de exemplu, militarii, medicii, chirurgii și alții. Sufletul lor devine, prin ocupațiile lor zilnice, parcă nesimțitor, dobîndind o stare de apatie prin mijlocirea experienței, stare pe care nici o teorie nu le-ar putea-o da." [1]

Este viața, dar unde este arta? „Or, ceea ce li s-a întîmplat acestor oameni din cauza nefericirilor reale ale vieții, s-ar putea presupune că li se întîmplă și altora, datorită ficțiunilor tragediei, dar cu această fericită modificare, în favoarea tragediei, și anume că, fără ca nefericirile să fie reale, se poate ajunge la același rezultat [2].

[1] "There are none, it is evident, so devoid of these two passions as those perpetually conversant, where the occasions of them are much frequent; such for instance, as the military men, the professors of medicine, chirurgery, and the like. Their minds, by this intercourse, become as it were callous; gaining an apathy by experience, which no theory can ever teach them."

[2] "Now , that which is wrought in these men by the real disaster of life, may be supposed wrought in others by the fictions of tragedy; yet with this happy circumstance in favour of tragedy, that, without the disasters being real, it can obtain the same end."

Scanned with OKEN Scanner

Oricare ar fi motivarea acestei tendințe de a se lepăda de cele două pasiuni, mila și spaima, nu trebuie să credem că, după acest autor, asistarea, din cînd în cînd, la spectacolul unei tragedii este de ajuns pentru a le smulge din sufletul privitorului. Dimpotrivă, este nevoie de împrejurări speciale care, înainte de orice, să se repete cît mai des: „După ce am spus toate acestea, trebuie totuși să recunoaștem că un efect de acest gen nu poate fi nădăjduit decît în cazul națiunilor care, precum atenienii din antichitate, frecventează tot timpul teatrul. Căci aceste pasiuni nu pot fi micșorate sau suprimate doar prin lecuirea lor accidentală, ci printr-o lecuire constantă și neîntreruptă“ [1]. Astfel, mila și spaima sînt înțelese în mod insistent ca niște pasiuni rele. Cum se explică acest lucru, mai ales în raport cu prima, care ne va demonstra de la sine semnificația celei de-a doua? Autorul se exprimă foarte limpede, nevoind să dea naștere la o neînțelegere, care s-ar ivi foarte ușor în cazul acestui subiect: „Nu ar fi drept, ne spune el, să încheiem această observație fără să remarcăm că în acest caz filozoful nu înțelege prin milă, filantropia, afecțiunile firești sau o înclinare către ușurarea celorlalți, cînd sînt nefericiți și în nenorocire“. Pentru el este vorba de cu totul altceva: „...prin milă, el înțelege consternarea efeminată și lipsită de motiv care pune stăpînire pe sufletele slabe la vederea bruscă a vreunei priveliști dezastruoase și care se înfățișează prin efectele sale cele mai violente, prin strigăte, leșinuri etc., adică o pasiune care, departe de a fi vrednică de laudă sau de-a aduce vreun bine celorlalți, este menită, cu siguranță, să-l lipsească pe cel ce se află sub

[1] „It must however, for all this, be confessed, that an effect of this kind cannot reasonably be expected, except among nations, like the Athenians of old, who lived in a perpetual attendance upon these theatrical representations. For it is not a single or occasional application to these passions, but a constant and uninterrupted, by which alone they may be lessened or removed.“

Scanned with OKEN Scanner

influența ei, de orice capacitate de a aduce fie și cel mai mic serviciu celorlalți [1].

Această observație a lui Harris ni se pare foarte explicită. Astfel, el înțelege mila lui Aristotel ca pe o înclinare deplorabilă către pierderea oricărei vigori morale, în urma emoțiilor intense în fața nefericirilor. Omul care se află sub stăpînirea unei asemenea pasiuni este incapabil să-i ajute pe cei nefericiți, el trebuie purificat de milă, și își va recăpăta forța morală, redevenind capabil să-l ajute pe cel aflat în suferință. Autorul se gîndește aici la cei care, în ordinea morală a lucrurilor, pot fi comparați cu alții care, la vederea anumitor suferințe fizice, sau chiar a sîngelui, rămîn paralizați și parcă pironiți locului. Mila înțeleasă în acest sens nu are nimic comun cu pasiunea cea bună care ne face să le sărim în ajutor semenilor noștri. — În ciuda acestei înțelegeri corecte a textului lui Aristotel, Harris rămîne departe de teoria homeopatică, căci nu vede forța mîntuitoare a tragediei decît în obișnuința care ne tocește senzațiile și pasiunile. El socotea că mila lui Aristotel era cu totul diferită de mila cea bună, în timp ce homeopații vor vedea mai curînd o diferență mai mult cantitativă decît calitativă care desparte cele două pasiuni: ne purificăm, eliminînd excesul.

Aceste vederi corecte ale lui Harris țineau doar de o părere individuală căci, în general, secolul era foarte departe de a le accepta. În Franța, multă vreme încă, s-a susținut ideea extirpării viciilor, ca fiind conținută în χαθαρσις-ul

---

[1] "It would be improper to conclude this note, without observing, that the philosopher in this place by pity means not philantropy, natural, affection, a readeness to relieve others in their calamities and distress; but by pity, he means that senseless effeminate consternation, which seizes weak minds on the sudden prospect of any thing disastrous: which, in its more violent effects, is seen in shrickings, swoonings etc., a passion, so far from laudable, or from operating to the good of others, that it is certain to deprive the party, who labours under its influence, of all capacity to do the last good office" (*op. cit.*, p. 86--87 n.c.).

Scanned with OKEN Scanner

lui Aristotel, în Germania doar în cea de-a doua jumătate a secolului, Lessing și cei din jurul lui ajungeau la o mai limpede înțelegere a problemei. În Anglia, în însăși patria lui Harris, Home, în 1762 încă, nu știa să dea decît o explicație plată a purificării lui Aristotel, neînțelegînd spaima decît ca spaimă pentru sine, în cazul cînd spectatorul ar descoperi în el însuși greșelile eroului pedepsit. S-a scris mult, ne spune Home, despre ideile lui Aristotel, cu privire la scopurile tragediei și autorii nu s-au putut pune de acord. Totuși, adaugă el, lucrurile sînt limpezi: „Mila ne este îndreptată împotriva persoanelor reprezentate pe scenă, iar spaima ne privește pe noi înșine. Mila este luată aici în sensul tuturor emoțiilor simpatetice, căci este cea mai de seamă dintre ele. Nu există nici o îndoială că emoțiile noastre simpatetice sînt purificate și ameliorate printr-o folosire zilnică“ [1]. Cele două pasiuni tragice nu sînt deci nicidecum înțelese de către Home ca pasiuni rele: purificarea milei nu pare a fi decît dezvoltarea ei prin exercitarea facultăților de simpatie socială.

Deși marea importanță morală a purificării tragice nu era înțeleasă de către cei mai mulți dintre contemporani, care îi preferau o interpretare moralizatoare, totul dovedește preocupările serioase cu care erau abordate în secolul al XVIII-lea problemele legate de teatru. Deși scena clasică pare a fi în mare parte amorală, și tocmai pentru aceasta, se manifesta tendința încă de la începutul secolului, de a scrie o tragedie morală. De această tendință sînt legate cele mai multe critici aduse teatrului din secolul precedent: între altele, întreaga campanie privind excesul sentimentului de iubire în tragedia clasică.

---

[1] „*Elements of Criticism*, vol. 3, p. 255: „our pity is engaged for the persons represented; and our terror is upon our account. Pity indeed is here made to stand for all the sympathetic emotions, because of these it is the capital. There can be no doubt, that our sympathetic emotions are refined or improved by daily exercise...“

Scanned with OKEN Scanner

Saint-Évremond, care dorește să-și admire eroul pentru o anumită măreție morală a acestuia, combate abuzul de iubire tragică. Atunci cînd saluta cu mulțumire lipsa pasiunilor antice de spaimă și de milă din tragediile moderne, el semnala în același timp o inovație eficace prin care fuseseră înlocuite: introducerea iubirii. „Nu ne rămînea decît să introducem puțină iubire în noua tragedie, pentru a ne îndepărta de acele idei negre pe care ni le trezea vechea tragedie prin superstiție și spaimă. Și, într-adevăr, nu există pasiune care să ne îndemne mai mult decît iubirea pentru ceva nobil și generos." Din nefericire, realitatea se arată a fi altfel decît acest ideal al unei iubiri „generoase" și „nobile": „... la drept vorbind, autorii noștri au folosit la fel de rău această frumoasă pasiune, pe cît au folosit de rău anticii teama și mila, căci, cu excepția a vreo opt sau zece piese, unde asemenea sentimente au fost zugrăvite cum nu se poate mai bine, în toate celelalte amanții și iubirea sînt în egală măsură desfigurați" [1].

Saint-Évremond nu vrea să frecventeze teatrul doar pentru a se distra, ci are aspirații mai înalte: „În tragedie trebuie să căutăm, înainte de orice, o măreție sufletească bine exprimată care să trezească în noi o duioasă admirație. Există în acest fel de admirație ceva ce farmecă inteligența, un nobil curaj pe care te învață să-l capeți, o adîncă emoție". Or, desigur, nimic nu dăunează mai mult respectului pe care trebuie să-l porți eroului pe care îl admiri așa cum vrea autorul, decît plîngerile amanților, de care sînt pline tragediile anumitor autori, care încep să semene între ele cum nu se poate mai bine. Iubirea astfel înțeleasă îl înjosește pe erou și diminuează valoarea plină de gravitate a operei tragice: „Simțim o duioșie afectată acolo unde ar trebui să investim sentimentele cele mai nobile. Transformăm în ceva molatec un lucru care ar trebui să fie doar foarte emoțional; și uneori credem că

[1] *De la tragédie ancienne et moderne*, *ed. cit.*, vol. 3, p. 183.

Scanned with OKEN Scanner

exprimăm cu naivitate grația firescului, cînd de fapt cădem într-o simplitate de calitate inferioară și rușinoasă. — Crezînd că facem din regi și din împărați amanți perfecți, facem de fapt din ei doar niște prinți ridicoli; și tot punîndu-i să plîngă și să suspine și cînd este și cînd nu este cazul, nu-i mai zugrăvim ca amanți și ca prinți, ci ca pe niște nevolnici". Demnitatea unei tragedii se preschimbă astfel în dulcegărie pastorală: „Foarte adeseori eroii noștri cei mai de seamă își declamă iubirea pe scenele noastre travestiți în păstori, iar inocența unui fel de iubire cîmpenească le ține loc de glorie și de virtute" [1]. Bunul nostru gust se strică treptat și ajunge să se intereseze mai mult de jocul actorilor decît de piesa autorului: „Dacă o actriță deține arta de a se lamenta și de a plînge într-un chip care ne emoționează, plîngem și noi împreună cu ea acolo unde ar fi trebuit să rămînem plini de gravitate; și pentru că știe că place mai mult publicului, cînd plînge, ea își va juca rolul tot timpul în același fel, indiferent dacă piesa o cere sau nu".

Firea lui Saint-Évremond îl înclină de altfel să deplîngă mai curînd relele rezultate care decurg din această stare de lucruri pentru valoarea estetică a tragediei, decît alte aspecte care sînt legate mai ales de acțiunea ei morală. Datorită acestei iubiri eterne și universale, tragediile sînt de o uniformitate posacă și falsă, tocmai pentru că este contrarie marii diversități a realității: voim o iubire uneori naivă, uneori duioasă, uneori îndurerată; fără să ținem seama de ce poate dori naivitatea, duioșia, durerea: și asta pentru că, vrînd să întîlnim pretutindeni iubirea, căutăm diversitatea în purtări fără a ști să o introducem decît arareori în pasiuni".

Cu toate acestea știm că Saint-Évremond nu dorește cîtuși de puțin să supună iubirea din tragedie; iubirea nu trebuie neglijată, ea este necesară, de vreme ce alcătuiește legătura necesară, cea care subzistă între erou și spectator,

[1] *Ibidem*, p. 187 ss.

Scanned with OKEN Scanner

acesta din urmă nefiind un erou: „A suprima iubirea din tragediile noastre pe motivul că este nedemnă de eroi înseamnă a renunța la ceea ce ne leagă încă de ei printr-un tainic lanț; printr-o anume legătură misterioasă, care rămîne încă între sufletele lor și ale noastre: dar deși vrem să-l aducem pînă la noi prin acest sentiment ce ne este comun, să ne ferim a-i face să coboare sub demnitatea lor, să nu distrugem ceea ce îi situează deasupra celorlalți oameni...“ [1] Niciodată nu trebuie să admitem că „primul scop al tragediei este acela de a trezi sentimente de duioșie și de dragoste în sufletele noastre“, iubirea nu-i decît un mijloc, ea nu poate fi niciodată un scop al tragediei. Tratată astfel, iubirea va duce tragedia modernă spre o și mai mare perfecție, înlocuind antica spaimă: „Ceea ce trebuie să fie îndulcirea lucrurilor, sau prea barbare, sau prea funeste, ceea ce trebuie să înalțe sufletele, să le încurajeze și să lumineze mințile nu poate fi doar o mică iubire afectată sau de o simplitate nevolnică. Atunci degeaba îi vom invidia pe antici: fără o prea mare iubire pentru antichitate, sau un prea mare dezgust față de secolul nostru, nu vom face din tragediile lui Sofocle și ale lui Euripide modele pentru piesele din vremea noastră“ [2]. Saint-Évremond nu critica, după cum am văzut, tragedia modernă în numele moralei. O va face Muralt care, în ale sale *Scrisori despre englezi și francezi*, exprimă o părere aparte și ciudată cu privire la acest subiect. El nu critică tragedia, în dorința de a o vedea modificată sau dezvoltată; mărturisește că, după el, Corneille și Racine au dus desigur arta lor mai departe decît toți cei care i-au precedat. Totuși, simte o profundă aversiune împotriva tragediei în general — și asta în numele înaltelor preocupări morale pe care le are. De aceea este cu totul firesc că nu poate decît să fie

---

[1] *Dissertation sur la tragédie de Racine, intitulée Alexandre le Grand à Madame Bourneau, ed. cit.*, vol. 2, p. 454.

[2] *De la tragédie ancienne et moderne, op. cit.*, vol. 3, pp. 183—187.

Scanned with OKEN Scanner

de acord cu toți cei care sînt împotriva iubirii tragice: el nu atacă abuzul care se face de ea, ci iubirea ca atare. „Numai iubirea care de obicei reprezintă esențialul aici și prin care toate piesele de teatru seamănă atîta de bine între ele, iubirea ce se află atît de mult la îndemîna tinerilor,impresionează în aceste jocuri inventate pentru el și se comunică într-adevăr. Mai ales din acest punct de vedere putem spune că tragedia dăunează oamenilor“ [1]. Dar Muralt nu se oprește la o critică de detaliu, chiar dacă importantă. Arta tragediei, după el, nu trebuie supraestimată, ea nu-și atinge ținta și, în general, ținta teatrului, care este mult mai adaptat la comedie:„... tragicul, pe care îl înălțăm atît de mult asupra comicului, și care, într-adevăr, îl depășește infinit prin noblețea subiectului, nu numai că mi se pare prea puțin conform uzajului, dar cred chiar că este mai puțin convenabil pe scenă, că are chiar ceva mai intens comic“. Explicația pe care el o dă ne îndreaptă din nou către morală: „Teatrul nu urmărește să dea oamenilor ceea ce nu au, adică nobilele sentimente, care alcătuiesc subiectul tragediei; el nu este capabil, cel mult, decît să-i facă să piardă ceea ce le prisosește, adică nebuniile ce-i fac ridicoli...“, și acesta este scopul comediei care, pe deasupra, ne înveselește și ne distrează. Avem aici doar o critică negativă; să vedem prin ce dăunează tragedia, acum că știm ce nu ne dă ea. Muralt se slujește aici de o serie de argumente ce se vor regăsi și în *Scrisoarea despre spectacole* a compatriotului său Rousseau. Chiar în cazul cînd tragedia ar fi curățată de tot ce o face suspectă din punct de vedere moral, chiar atunci cînd ar proclama moralitatea și s-ar ocupa de probleme morale, chiar, deci, în acest caz, ea tot i-ar dăuna virtuții. Dar cum? Virtutea ăr păgubi din pricina locului unde s-ar afla reprezentată: tragedia „expune pe scenă subiecte serioase și grave, și face un joc cu lucruri ce ar putea fi folosite cu totul altminteri“. Nu

[1] *Ed. cit.*, pp. 227—228.

numai că, așa cum spunea Muralt, binele se poate lipsi de frumos, dar acesta din urmă chiar dăunează uneori binelui: tragedia „convertește binele în frumos, în felul său, făcîndu-l să slujească unor reprezentări, unor picturi în legătură cu care nu ne mai întrebăm decît dacă sînt bine făcute. Ea expune și înjosește oarecum virtutea, chiar cînd o laudă". Credem că trebuie să dăm virtuții o anumită parte din timpul și din energia noastră, și dacă o vom vedea pe scenă, nu ne va mai preocupa în altă parte: „nu ignorăm prețul virtuții, și știm îndeajuns de bine că ea își are rostul ei în societate. Problema este de a ști și unde trebuie situată și dacă, dat fiind felul cum sînt făcuți oamenii, este bine ca ea să le fie arătată parcă de la mare depărtare și în afara vieții obișnuite; dacă se pot dispensa s-o practice ei înșiși, făcîndu-li-se doar plăcere prin reprezentarea ei. Căci poeții le fac oamenilor acest serviciu prin mijlocirea tragediilor". De aceea autorii încearcă să reprezinte virtutea într-un fel care să o îndepărteze tot mai mult de viața zilnică, fie și prin culorile strălucitoare pe care știu să i le dea: „Ei arată virtutea, dar situînd-o într-o zonă atît de neobișnuită și de îndepărtată de cadrul familiar, știu atît de bine să o convertească în cuvinte frumoase și în sentimente declarate, încît o transformă parcă într-un fel de joc. Spectatorii, văzînd-o cum devine teza, jucăria magnifică a inteligenței, se obișnuiesc să o considere astfel, și le pare că un lucru atît de fastuos servit are tot ce și-ar putea dori de la inteligența omenească". Această convingere devine și mai puternică prin faptul că spectatorul nu rămîne cu totul neutru în fața reprezentării unei piese, el crede că și-a dat obolul, de vreme ce a fost puternic emoționat: „Aprobînd și admirînd aceste compoziții, lăsîndu-se tulburați de patetismul lor, ei au impresia că și-au plătit datoria inimii. Astfel virtutea devine un spectacol înfățișat curiozității poporului, un subiect dezvoltat pe o scenă de teatru, unde oamenii o izgonesc; și toate aceste nobile sentimente le par îndepărtate de viața obișnuită,

Scanned with OKEN Scanner

așa cum îndepărtate le par veșmintele și atitudinile teatrale de cele pe care le văd în mod obișnuit în jurul lor".

Dacă adăugăm la toate acestea un al doilea argument, care se va regăsi și el la Rousseau, și care susține că teatrul îndeamnă la crime pentru că ne face să-i admirăm pe marii criminali, nu ne vom mai mira de condamnarea absolută la care îl supune Muralt: „Vom avea deci dreptate să considerăm că strădaniile cele mai mari ale spiritului în vederea tragicului trebuie numărate printre lucrurile disproporționate și zadarnice, iar cele consacrate comicului, printre cele care ar putea fi folositoare, dacă ar fi făcute în conformitate cu bunul simț; dar așa cum vedem, tragicul îi corupe mai curînd pe oameni decît le face bine".

Dacă Saint-Évremond critica tragedia franceză mai ales din punct de vedere estetic, dacă Muralt o critica, dimpotrivă, mai ales din punct de vedere moral, ne putem aștepta ca Fénelon, cu finețea lui obișnuită, să știe să concilieze cele două puncte de vedere și totodată să fie și mai aspru cu obiectul criticat. El arată la început cît de mult dăunează valorii înseși a unei tragedii supralicitarea temei iubirii. „La greci, tragedia era cu totul independentă de iubirea profană... Domnul Corneille a slăbit acțiunea, a făcut-o dublă, și a distras atenția spectatorului, în al său *Oedip*, prin episodul iubirii indiferente a lui Tezeu față de Dirce... Domnul Racine cade în același păcat cînd compune *Fedra*. El a făcut un dublu spectacol cînd a alăturat unei Fedre furioase un Hipolit suspinînd din iubire, împotriva adevăratului său caracter. Fedra trebuia lăsată singură, pradă furiei sale. Acțiunea ar fi fost unică, concisă, vie și rapidă. „Constatînd greșeala celor doi mari poeți, Fénelon încearcă să o justifice pe cît posibil: „...Au fost duși de șuvoi. Au cedat gustului pentru piesele romanțioase, care au prevalat. Moda îi făcea pe autori să introducă peste tot tema iubirii. Ei își imaginau că era cu neputință să evite plictiseala spectatorilor timp de

Scanned with OKEN Scanner

două ore fără a recurge la o intrigă galantă. Credeau că publicul își va pierde răbdarea în fața piesei celei mai nobile și celei mai pătimașe, dacă un erou languros nu-și făcea din cînd în cînd apariția. Ba trebuia ca toate plîngerile sale să fie însoțite de poante, iar desperarea să i se exprime printr-un fel de epigrame". Dimpotrivă, cînd o analizează din punct de vedere moral, Fénelon nu se deosebește decît parțial de Muralt. Sau se deosebește prin aceea că exprimă limpede cu multă ironie, ceea ce celălalt lăsa doar să se subînțeleagă. Nimeni nu înțelege mai bine decît el lucrurile neverosimile și diferitele obstacole tulburătoare de care suferă anumite tragedii. Totuși, nimeni nu se va bucura mai mult decît el de slăbiciunea lor, căci e preferabil să nu se perfecționeze dacă nu-și schimbă idealul moral.. „În ceea ce privește tragedia, trebuie să încep prin a declara că nu doresc ca spectacolele să se perfecționeze dacă vor continua să reprezinte pasiuni corupte, introduse pentru a le face mai atrăgătoare... Nu numai că nu vreau să fie perfecționate asemenea spectacole dar simt o adevărată bucurie văzînd că sînt la noi imperfecte în genul lor. Poeții noștri le-au compus ca pe niște romane, lîncede, fade și dulcege. Eroii lor mor, simțindu-se totodată cît se poate de bine cu sănătatea. Un personaj imperfect este numit „soare" sau cel puțin „aurora". Ochii săi sînt două astre. Toți termenii sînt exagerați, și nimic nu vădește o adevărată pasiune. Cu atît mai bine. Cu cît otrava este mai slabă cu atît răul este mai mic."

Diferența dintre Muralt și arhiepiscopul de Cambrai este aceea că, în afară de obiecția privitoare la abuzul care se face cu tema iubirii, Fénelon admiră tragedia așa cum este ea. De aceea critica lui atinge mai direct tragedia clasică franceză și el încearcă să-i opună o altă concepție: „... mi se pare că am putea conferi tragediilor o forță miraculoasă, conform ideilor foarte filozofice ale antichității, fără să introducem în ele această iubire ușuratecă și dezmățată care face asemenea

Scanned with OKEN Scanner

ravagii“ [1]. Desigur , asemenea opinie nu este frecventă în acel moment: Fénelon preferă tragedia anticilor, tragediei francezilor.

Temerile morale ale lui Dubos cu privire la tragedie sînt tot atît de mari, deși ele nu ocupă poate același loc în opera lui. El își îndreaptă critica nu atît împotriva iubirii tragice, cît împotriva supralicitării ei. Poeții au mers prea departe cu complezența pentru gustul secolului lor sau, mai bine-zis, au cultivat ei înșiși acest gust cu prea multă ușurătate. Supralicitînd cînd unii, cînd alții, ei au făcut din scena tragică un alcoo. Racine a introdus încă și mai multă iubire în piesele sale decît Corneille și majoritatea celor care au venit după Racine, găsind că era mai ușor să-l imite în ceea ce avea el mai slab, au mers încă și mai departe decît el pe acea cale greșită“ [2]. De aceea el se teme foarte mult pentru viitor, și este neliniștit de felul cum vor fi judecate nu peste multă vreme aceste erori ale tragediei franceze: „Cum gustul de a pune în mișcare, prin iubire, resorturile tragediei nu a existat la antici, cum acest gust nu se întemeiază pe adevăr, nesocotind aproape întruna verosimilul, el nu va fi poate cîtuși de puțin gustul nepoților noștri. Posteritatea va condamna deci poate abuzul pe care îl fac poeții noștri tragici supralicitîndu-și inteligența, și îi va critica aspru într-o bună zi pentru faptul că au imaginat personaje ilustre făcînd orice pentru iubire, deși trăiau în secole cînd ideea pe care toți și-o făceau despre caracterul unui om de seamă nu admitea asemenea slăbiciuni“. Și el se exprimă astfel nu numai în numele unei pedanterii livrești, nu numai dintr-un anacronism, și nici doar din motive estetice. El se întîlnește cu părerea lui Saint-Évremond prin tendința pe care o are de a-și întreține nevoia de admirație la teatru: „slăbiciunile iubirii despoaie de podoabe multe caractere eroice care ne-ar

[1] *Lettre à l'Académie*, p. 85.
[2] *Op. cit.*, vol. 1, pp. 125—127.

Scanned with OKEN Scanner

inspira o adevărată veneraţie dacă nu ar fi însoţite de asemenea slăbiciuni". [1]

Cel de-al doilea scrupul al său se referă, ca şi la Muralt, la posibilitatea pe care o au poeţii tragici de a-i face pe spectatori să privească crima cu simpatie. Poetul trebuie în primul rînd să se ferească a zugrăvi crimele şi pe criminali cu culori atrăgătoare şi emoţionante. El ar înfrînge legea moralei, şi opera sa ar risca să devină dăunătoare. „Aşa cum l-am condamna pe pictorul care i-ar zugrăvi în culori plăcute pe oamenii ce săvîrşesc o acţiune odioasă, tot astfel l-am condamna pe poetul care ar împodobi personaje scelerate cu calităţi capabile să trezească bunăvoinţa spectatorului faţă de ele. Această bunăvoinţă ar putea ajunge pînă la a-l face pe spectator să-l deplîngă pe scelerat, să micşoreze oroarea crimei prin mila pe care o va trezi criminalul. Iată tot ce poate fi mai opus marelui scop al tragediei, adică proiectului său de a purifica pasiunile." [2] Neliniştitoare este însă mai ales cantitatea de elemente pe care Dubos vrea să le excludă din tragedie. Crimele violente nu sînt nici ele autorizate: „Cel pe care o mişcare nestăpînită îl poate face să săvîrşească mari crime, este totdeauna un scelerat. Mînia nu scuză uciderea voită a unei femei, chiar în conformitate cu morala poeziei, singura despre care este vorba aici şi cea mai indulgentă dintre toate" [3].

În ciuda acestui radicalism în domeniul moralei teatrului, Dubos se lasă furat de frumuseţea tragediei din secolul precedent, şi nu doreşte nicidecum să fie iconoclast faţă de ea. O apără deci cu orice preţ, uneori oarecum cu stîngăcie, deşi încă după unele tradiţii critice ale secolului al XVII-lea ca atunci cînd respinge orice insinuare privind caracterul scelerat al Fedrei, dat fiind că era lipsită de voinţă de către Venus care o urmăreşte cu mînia ei; şi dacă nu ar fi decît asta... Alţii însă vor fi mai aspri.

---

[1] *Ibidem*, p. 142.
[2] *Ibidem*, p. 112.
[3] *Ibidem*, p. 109.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, Riccoboni deplînge abuzul de iubire din tragedia franceză, dar nu ca pe o greșeală împotriva artei, ci mai mult ca pe o tară care o desfigurează din punct de vedere moral. „Am crezut totdeauna că teatrul era capabil să stîrnească mai curînd pasiunile decît să le corecteze, așa cum pretind protectorii săi“ [1], frază care este cu atît mai remarcabilă cu cît e rostită de gura unui om ce-și petrecuse o bună parte din viață pe scenă. Riccoboni duce pînă la ultimele limite obiecțiile pe care le aduceau Muralt și Fénelon teatrului clasic. Propune o cenzură necruțătoare. Împarte repertoriul clasic în trei categorii, dintre care una, minimă, poate rămîne fără modificări, iar celelate două, considerabile, trebuie eliminate complet sau serios modificate. Este inutil să mai precizăm căreia dintre cele trei categorii îi aparțin capodoperele lui Racine!

Toată această mișcare de critică morală îndreptată împotriva teatrului își află expresia cea mai strălucită și în același timp cea mai exagerată în *Scrisoare către d'Alembert cu privire la spectacole*, pe care Rousseau o lansează în 1758. Dacă Riccoboni anihila o treime sau chiar jumătate din teatrul clasic, Rousseau, în numele acelorași principii morale, ar fi vrut să anihileze întreg teatrul în general, dacă nu în marile cetăți ca Parisul, care au decăzut prea mult din punct de vedere moral, tocmai fiindcă au urcat prea sus pe treptele civilizației, cel puțin în micile cetăți model, printre care ar fi vrut să fie și Geneva.

Primul său atac este îndreptat împotriva celor care vor să vadă în teatru un mijloc de ameliorare morală pentru spectatori. După el, este cu neputință să propui simpatiei publicului noi modele de acțiune contrarii celor pe care le vrea acesta, că deci este cu neputință să-l faci pe acest public să iasă din făgașul unde se găsește. „Pentru a-i plăcea, e nevoie de spectacole care să-i măgulească înclinările, cînd, de fapt, ar fi

[1] *De la réformation du théâtre*, ed. 1767, p. 319.

Scanned with OKEN Scanner

nevoie pentru a i le modera". Dovada este că așa „cum s-a mai remarcat, un stoic într-o tragedie ar fi un personaj insuportabil, iar într-o comedie ar stîrni cel mult rîsul". Și Rousseau continuă desfășurîndu-și pe larg argumentele: „Să nu i se atribuie deci teatrului puterea de a schimba sentimente sau moravuri pe care el nu poate decît să le urmeze și să le înfrumusețeze. Un autor care ar vrea să se împotrivească gustului general ar compune curînd doar pentru el singur. Cînd Molière a adus mari schimbări pe scena comică el a atacat modele și deprinderile ridicole; dar nu a șocat cu asta gustul publicului; l-a urmat mai curînd, sau l-a dezvoltat, așa cum a făcut și Corneille". Singura dată cînd Molière a procedat altfel, piesa lui nu s-a bucurat de succes, dat fiind că „publicul nu era copt încă pentru *Mizantropul*". Fără să se întrebe dacă același public ar fi devenit „copt" în asemenea măsură, dacă nu ar fi cunoscut în prealabil o piesă ca *Mizantropul*, Rousseau trage concluzia că „gusturile constante ale unui popor, obiceiurile sale, vechile sale prejudecăți trebuie respectate pe scenă" [1]. De aici el deduce un alt fapt, mai general și anume că „efectul general al spectacolului constă în a întări caracterul național, în a spori înclinațiile naturale și în a dărui o nouă energie tuturor pasiunilor". Ceea ce înseamnă încă o dată că spectacolele sînt bune pentru cei buni și rele pentru cei răi.

Asemenea punct de vedere ar pune la îndoială pretinsul avantaj moral al spectacolului, fără totuși să-i arate și dezavantajul. Să observăm că este doar prima lovitură pe care Rousseau o dă teatrului. „Și încă... ar mai rămîne de știut dacă pasiunile prea surescitate nu degenerează în vicii. Știu că poetica teatrului pretinde a face contrariul, și anume că purifică pasiunile, stîrnindu-le: dar cu greu pot înțelege această regulă. Oare ca să devii temperat și înțelept, trebuie să fii mai întîi furios și nebun?" El nu

[1] Rousseau, ed. 1834, Didier, vol. 1, pp. 286—287.

Scanned with OKEN Scanner

înțelege cu adevărat importanța ideii de καθαρσις și reduce argumentele apărătorilor ei la următoarele trei, pe care le respinge în egală măsură: 1. se pretinde că scopul tragediei este acela de a stîrni în noi sentimente opuse celor pe care le au personajele ei"; 2. toate greșelile le sînt imputate autorilor care „abuzează de puterea de a emoționa inimile, trezind un interes mai curînd răufăcător"; 3. se afirmă că rezultatul reprezentării fidele a pasiunilor va fi virtutea de a le evita. Rousseau mărturisește că nu înțelege „cum ar putea șterge imaginea chinurilor care se nasc din pasiuni, pe cea a plăcerilor și bucuriei pe care spectatorul le vede de asemenea zămislite de ele". De altfel, există, după el, două argumente decisive pentru a anula pretinsa purificare a pasiunilor prin tragedie; cunoaștem unul dintre ele, cel care susține că „teatrul purifică pasiunile pe care nu le ai și le stîrnește și mai mult pe cele pe care le ai". Cel de-al doilea tranșează în mod arbitrar problema, spunînd că singurul instrument care servește a le purifica este rațiunea", or aceasta nu are „nici un efect la teatru" [1].

Să adăugăm și argumentul lui Muralt și al lui Dubos: „marea artă a unui autor tinde să explice, deci să *justifice* personajul: „Mă îndoiesc că orice om căruia i se vor arăta mai înainte crimele Fedrei sau ale Medeei nu le va detesta mai mult la începutul decît la sfîrșitul piesei". Fără să mai punem la socoteală faptul că oamenii răi și criminali iubesc teatrul care — în cel mai bun caz, și în cea mai bună piesă din punct de vedere moral — îl asigură de moralitatea celorlalți, față de care el se consideră o excepție [2].

Cea de-a treia lovitură importantă, cel de-al treilea pas pe acest drum al unei critici morale, se îndreaptă către cei care consideră că emoția este ea însăși o virtute. Rousseau nu vede în ea nici un aspect moral: „Aud spunîndu-se că tragedia trezește mila prin mijlocirea spaimei și

---

[1] *Ibidem*, pp. 288—289.
[2] *Ibidem*, pp. 290—292.

Scanned with OKEN Scanner

poate că așa este. Dar ce fel de milă? O emoție trecătoare și zadarnică, o emoție care nu dăinuie mai mult decît iluzia care a produs-o: o rămășiță de sentiment firesc înăbușit de pasiuni, o milă sterilă, care se mulțumește cu cîteva lacrimi și nu a dus niciodată la cea mai mică faptă de omenie". Pe acest argument insistă cel mai mult, văzînd în această milă doar o expresie a egoismului uman, și polemizînd, între alții, cu abatele Dubos: „dacă, după cum observă Diogene Laertios, inima se înduioșează mai curînd în fața unor rele prefăcute decît a unor rele adevărate; dacă imitațiile de pe scenă ne smulg uneori mai multe lacrimi decît ar putea-o face prezența însăși a celor imitate, lucrul se întîmplă mai puțin, așa cum crede abatele Dubos, pentru că emoțiile sînt mai slabe și nu ajung pînă la durere, decît pentru că sînt pure, lipsite de orice neliniște pentru noi înșine". Rousseau își amintește evident de Muralt [1] și continuă în acești termeni: „Plîngînd în fața acestor ficțiuni, am dat satisfacție tuturor drepturilor umanității, fără să mai trebuiască să mai facem altceva; în timp ce nefericirile reale ar pretinde din partea noastră îngrijiri, strădanii de a le ușura, mîngîieri, o mare trudă care ar putea să ne facă pe noi înșine să fim nefericiți, care, oricum ne-ar scoate din indolența noastră, și de care sîntem fericiți a fi scutiți. S-ar spune că inima ni se strînge de teama de a nu se înduioșa prea tare, făcîndu-ne să suferim". Și făcînd apel la psihologia spectatorului pe care orice cititor este capabil s-o verifice asupra lui însuși, Rousseau adaugă: „În fond, cînd un om s-a dus să admire fapte frumoase înfățișate pe scenă și să plîngă nefericiri imaginare, ce mai poți cere de la el? Oare nu-i mulțumit el însuși de sine? Nu-i oare el însuși încîntat de nobilul său suflet? Nu și-a dat obolul pe deplin în fața virtuții, admirînd-o așa cum a făcut ? Ce i se poate cere mai mult? Să practice el însuși virtutea? Dar el nu trebuie să joace nici un rol, căci nu este actor" [2].

[1] Cf. mai sus.
[2] *Lettre à d'Alembert*, pp. 292—293.

Scanned with OKEN Scanner

Pînă acum Rousseau nu critica nicidecum cutare sau cutare tragedie, ci numai teatrul în sine. El va adăuga acum criticii sale generale anumite trăsături particulare care ar putea lipsi foarte bine, și pe care le observă în teatrul clasic francez. Tragedia, după el, oferă astfel admirației și simpatiei noastre eroi și raporturi între oameni foarte diferite de cele pe care le întîlnim în propria noastră viață:

„Cu cît mă gîndesc mai mult, cu atît găsesc că tot ce se reprezintă pe scenă nu ne devine mai apropiat ci, dimpotrivă, mai îndepărtat. Cînd văd *Contele de Essex*, domnia reginei Elisabeta se îndepărtează pentru mine în trecut cu încă zece secole; dacă s-ar reprezenta un eveniment care a avut loc ieri la Paris, mi s-ar părea că el s-a petrecut pe vremea lui Molière. Teatrul își are regulile, maximele sale, morala sa aparte, ca și limbajul și veșmintele sale specifice. Ne spunem că nimic din toate astea nu ni se potrivește, și ne-am crede la fel de ridicoli dacă am adopta virtuțile eroilor săi, ca și dacă am vorbi în versuri și ne-am îmbrăca după moda romană. Iată deci aproximativ la ce servesc aceste nobile sentimente și toate aceste maxime strălucite ce ne sînt lăudate cu atîta emfază; la a îndepărta totul, și pentru totdeauna, situîndu-l pe scenă, și la a ne arăta virtutea ca pe un joc teatral, bun doar să înveselească publicul, dar pe care ar fi o nebunie să încerci să o transplantezi cu adevărat în societate. Astfel, cea mai folositoare impresie, suscitată de cele mai bune tragedii, are drept rezultat faptul de a reduce toate îndatoririle omului la cîteva emoții trecătoare, sterile și fără vreun efect benefic; de a ne face să aplaudăm propriul nostru curaj, lăudînd curajul celorlalți, propria noastră omenie, deplîngînd nefericirile cărora le-am fi putut sări în ajutor, propria noastră milostenie, spunînd celui sărac: te aibă domnul în pază!“ [1]

[1] *Ibidem*, 293—294.

Scanned with OKEN Scanner

În toate aceste privințe, Rousseau continuă teza lui Muralt pe care-l urmează foarte îndeaproape, reproducîndu-i întreaga argumentație.

La urma urmei, Rousseau consideră totuși că Théâtre-Français este scena cea mai perfectă, de aceea le atribuie toate defectele celorlalte teatre. Care este bilanțul acestui teatru, cel mai bun dintre teatrele existente? „Fapte vestite, nume de seamă, mari nelegiuri și mari virtuți în tragedie; lucrurile cele mai comice și cele mai plăcute în comedie; și totdeauna iubirea, în amîndouă. Mă întreb ce folos pot trage moravurile din toate astea?“ [1] Eroii nu sînt decît niște sceleraţi — și cît de numeroși! Catilina, Mohamed, Atreu și mulți alții! Să nu ni se spună că morala constă în aceea că „nelegiurea este totdeauna pedepsită, iar virtutea totdeauna răsplătită“. Mai întîi nu-i de loc exact, apoi „mai răspund și că aceste pedepse și aceste răsplăți au loc prin intermediul unor mijloace atît de puțin obișnuite, încît în viața de toate zilele nu te poți aștepta niciodată la ceva asemănător“. Scena franceză este totdeauna un loc al tuturor crimelor, un loc însîngerat, unde se petrec cele mai mari atrocități. Dacă anticii, mai ales grecii, reprezentau și ei asemenea lucruri, pentru ei toate acestea aveau un caracter sacrosanct, legat de tradițiile naționale, ceea ce nu poate fi spus despre francezi [2].

Cît despre iubirea tragică, este ușor de bănuit că Rousseau o respinge. „Răul de care este învinuit teatrul nu constă neapărat în faptul de a inspira pasiuni nelegiuite ci de a predispune sufletul la sentimente prea duioase, pe care ni le satisfacem apoi în detrimentul virtuții. Dulcile emoții pe care le simțim la teatru nu au un obiect determinat, ci fac să ia naștere nevoia unui asemenea obiect; ele nu trezesc în noi iubirea, dar ne pregătesc pentru iubire.“ [3] De aceea eroii lui Racine înșiși nu scapă de critica lui Jean-Jacques, acești

[1] *Ibidem*, p. 296.
[2] *Ibidem*, p. 301.
[3] *Ibidem*, p. 320.

Scanned with OKEN Scanner

eroi „atît de împodobiți, atît de dulcegi, atît de duioși, care, sub o înfățișare curajoasă și plină de virtute, nu ne arată decît modele ale unor tineri despre care am vorbit, dedați galanteriei, moliciunii, iubirii, tuturor acelor deprinderi care fac din bărbat o biată femeie, îndepărtîndu-l de la adevăratele lui îndatoriri". Și acesta este caracterul general al întregului teatru francez: „El e plin de iubire și duioșie; iată marea virtute căreia îi sînt sacrificate toate celelalte, sau cel puțin care este astfel înfățișată spectatorilor încît ei o iubesc cel mai mult" [1].

Cît rău ar putea face un asemenea teatru! Din fericire pentru el, Rousseau se consolează în felul în care se consolase odinioară Fénelon: „Din fericire tragedia, așa cum există ea, este atît de departe de noi, ea ne înfățișează făpturi atît de uriașe, de exagerate, de himerice, încît exemplul pe care l-ar putea da viciile lor nu este mai contagios decît virtuțile, ce nu ne ating nici ele în vreun fel; cu cît vrea mai puțin să ne instruiască, tragedia ne face mai puțin rău" [2].

Cel de-al doilea mare gen dramatic, comedia [3], îl înspăimîntă la fel de mult pe Jean-Jacques. Opunîndu-se părerii lui Shaftesbury și chiar și celei a lui Muralt, el afirmă că „ridicolul este arma favorită a viciului. Atacînd prin el în adîncul inimilor respectul datorat virtuții, el stinge în cele din urmă aici iubirea pe care i-o purtăm" [4]. Nelegiuirile trebuiesc condamnate cu severitate, nu luate în derîdere. Din nefericire comedia nu are de urmat decît două căi: sau zugrăvește cu fidelitate moravurile, și în acest caz nu are nici o influență morală, sau înfățișează în mod exagerat ceea ce întîlnește în realitate. Or, asemenea exagerare nu te face să urăști lucrurile înfățișate, ea le acoperă doar de ridicol, și de aici

---

[1] *Ibidem*, p. 386.
[2] *Ibidem*, p. 302.
[3] Cf. Louis Bourquin, „*La controverse sur la comédie au XIII^e s. et la lettre à d'Alembert sur les spectacles*", RHL 1919.—Faguet, „*Rousseau contre Molière*".
[4] Rousseau, *op. cit.*, pp. 294—295.

Scanned with OKEN Scanner

rezultă un foarte mare inconvenient, și anume că temîndu-ne de a fi ridicoli, nu ne mai înspăimîntăm în fața viciilor, iar ridicolul nu poate fi lecuit fără a ne așeza în preajma viciului".

Rousseau se teme de fapt de comedie încă și mai mult decît de tragedie, „...plăcerea însăși a comicului întemeindu-se pe un viciu al inimii omenești, o urmare a acestui principiu este că o comedie este cu atît mai dăunătoare moravurilor cu cît este mai plăcută și mai desăvîrșită" [1]. El nu-și alege exemple minore pentru a-și dovedi teza; îl citează de-a dreptul pe Molière, ocupîndu-se mai pe larg de capodopera acestuia, *Mizantropul*. Iată cum îl caracterizează pe autor: „Grija lui cea mai mare este de a ridiculiza bunătatea și simplitatea și de a ne face să fim cel mai mult interesați de viclenie și de minciună: oamenii de bine din piesele sale nu sînt decît niște oameni care vorbesc; vicioșii săi sînt oameni care acționează, favorizați cel mai adeseori de cele mai strălucite succese... Pretutindeni veți găsi ... că viclenia și răutatea unuia pedepsește simplitatea și naivitatea celuilalt, și că proștii sînt victimele celor răi". Iată acum în ce fel își explică Rousseau felul cum procedează Molière în *Mizantropul*. În această comedie, ne spune el, autorul vrea să pună în lumină „ridicolul virtuții". Molière, „vrînd să placă publicului ... știe care este gustul cel mai larg răspîndit al celor care îl alcătuiesc: în legătură cu acest gust el și-a făurit un model și, după acest model, un tablou al defectelor opuse, pe care le-a distribuit diferitelor caractere comice din piesa lui. N-a pretins deci să formeze «un honnête homme» , ci un om de lume, și, în consecință, nu a vrut să corecteze viciile, ci obiceiurile ridicole" [2].

Mizantropul poate fi foarte bine simbolul oricărei comedii în ochii lui Jean-Jacques: ea nu pedepsește viciile, ci ridiculizează pînă și virtutea. Rousseau ia apărarea lui Alceste împotriva lui Philinthe.

---

[1] *Ibidem*, p. 302.
[2] *Ibidem*, p. 304.

Scanned with OKEN Scanner

De fapt Rousseau întărește argumentele de critică morală lansată împotriva teatrului de Muralt și Fénelon. Îi ajută, și poate, exagerînd, le dăunează. Teatrul nu s-a putut sustrage spiritului său paradoxal; paradoxul lui asupra teatrului nu-i decît un detaliu al vastului său paradox asupra artelor și a civilizației în general. A știut de altfel să-l sprijine cu argumente atît de puternice, încît, după un secol și jumătate de critică, ele rămîn, măcar în parte, în picioare.

3. REACȚIA ÎMPOTRIVA IUBIRII CARE RESTRÎNGE NUMĂRUL SUBIECTELOR TRAGICE

Problema iubirii tragice putea fi privită și dintr-un alt punct de vedere decît din cel al moralei: iubirea putea fi condamnată ca fiind dăunătoare tragediei considerată ca operă de artă, mai ales pentru că micșora numărul subiectelor tragice.

Conti, pe care-l cunoaștem deja, spune de-a dreptul că unul dintre lucrurile ce dăunează cel mai mult tragediei franceze rezultă din maxima primejdioasă a lui Corneille conform căreia tragedia fără iubire nu poate avea farmec. De asemenea, îl atacă pe Saint-Évremond care pretinde că iubirea e singura legătură care ne leagă de erou; nu-i adevărat, ne spune autorul *Paragonului*, pentru că eroul trebuie să posede și alte slăbiciuni, ca oricare alt om. Nu este exact nici că femeile nu pot vorbi decît despre iubire, așa cum spunea același autor. Saint-Évremond mai adaugă și că suferințele prilejuite de iubire corespund mai bine scopurilor tragediei, fiind mai puțin neplăcute decît altele, și asta pentru că *laonde sembra qu'egli pretenda qu'offendasi piuttosto con esse la nostra fantasia, che non s'interesse il nostro cuore* [1], adică pentru că, după el, imaginația noastră participă mai mult la iubire decît inima noastră.

[1] *Op. cit.*, pp. 51–52.

Scanned with OKEN Scanner

Ceà mai bună dovadă care poate fi citată împotriva tuturor acestor aserțiuni, continuă Conti, este că intrigile amoroase nu intră în tragediile franceze decît ca episoade și nu ca subiecte principale, deși aceste episoade ocupă adeseori mai mult loc decît intriga principală.

Or, din acest defect fundamental decurg nenumărate greșeli. Iubirea moderează interesul pentru tragedia franceză, în loc să-l înflăcăreze [1]. Cum să nu uite spectatorul marile nefericiri ale eroului, dacă nici acesta însuși nu și le mai amintește, declamîndu-și tot timpul iubirea. Și tot de aici decurge și celălalt mare defect al tragediilor franceze, sărăcia subiectelor: există foarte puține subiecte și acestea sînt departe de a fi cele mai interesante și nu pot fi comparate cu marile subiecte tragice din alte cărți: „Nu văd la francezi grija continuă pe care o au italienii de a-și căuta conflictele în cataclisme sau în căderile de imperii, sau în alte mari dezastre. Fără să mai punem la socoteală că în majoritatea dramelor unde se întîlnesc asemenea dezastre putem remarca absența unor personaje capabile să înfrunte astfel de evenimente. În altele vedem întîmplîndu-se nefericiri atît de mărunte, încît nu merită numele de tragice“ [2].

Putem să ne așteptăm ca Fontenelle să nu împărtășească opiniile severe ale tuturor contemporanilor pe care i-am citat. El privește problema în calitate de psiholog, iar psihologia iubirii nefericite i se pare foarte interesantă. Ce drum urmează pasiunile pentru a menține interesul spectatorului sau al cititorului? „Finețea, delicatețea, în sfîrșit, agrementul efectelor acestor pasiuni, constau de obicei dintr-un fel de contradicție existentă în ele. Eroii fac ceea ce nu cred că fac; eroii spun contrariul la ceea ce vor să spună; sînt dominați de un sentiment pe care cred că l-au învins; descoperă ceea ce încearcă să ascundă“. Or, iubirea știe să aleagă aici cărările cele mai neprevăzute, iar Fontenelle se arată bun cunoscător al

---

[1] *Ibidem*, pp. 53—54.
[2] *Ibidem*, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

lui Racine, și se apropie mai ales de părerile noastre din secolele al XIX-lea și al XX-lea, cînd susține astfel valoarea complicațiilor psihologice ale iubirii: „Obligația pe care o au femeile de a o învinge sau a o ascunde, și delicatețea glorioasă cu care și-o ascund lor însele, sînt surse foarte fecunde ale acestor contradicții plăcute". El nu uită totodată pasiunile și conflictele mai severe, proclamînd interioritatea lor: „Ambiția și răzbunarea nu au prin ele însele asemenea efecte contrastante; iar cei care sînt capabili să simtă puternic aceste pasiuni, li se abandonează fără să le combată și fără să le ascundă". El preferă nu desfășurarea vehementă și impetuoasă a unei mari pasiuni, ci mersul sinuos și victorios al unei pasiuni delicate, care te cucerește prin mijlocirea tuturor micilor detalii ale vieții: „Speranța de a fi iubit, sau teama de a nu fi iubit, sînt legate de o privire, de un suspin, de un cuvînt; în sfîrșit, de lucruri aproape imperceptibile și greu de interpretat; în timp ce speranțele sau temerile ce întovărășesc ambiția și răzbunarea sînt legate de lucruri mai clare, mai determinate, mai palpabile. Chiar cei care sînt iubiți se pot îndoi de asta sau se pot teme în fiecare clipă că nu sînt iubiți îndeajuns. În schimb cînd te-ai răzbunat, cînd ți-ai satisfăcut pe deplin ambiția, totul a luat sfîrșit" [1]. Autorul cărții *Dialogurile morților* nu și-a dezmințit nici aici predilecția pentru amănuntele insidioase și pentru nimicurile subtile.

Voltaire, pe care nu-l citățm decît acum, din cauza îndelungatei sale cariere, s-a ocupat de foarte multe ori de problema iubirii tragice, părerile sale cu privire la acest subiect rămînînd mereu aceleași. Încă din 1730 el constată cu melancolie, în Epistola-dedicație ce precedă piesa *Zaïre*, pe care o adresează domnului Falkener, negustor englez: „lumea crede că la teatrul vostru spectatorii bat din mîini la cuvîntul *patrie*, iar la noi la cel de *iubire*". Zadarnic se consolează adăugînd că

[1] *Réflexion sur la poétique*, *ed. cit.*, vol. 3, pp. 124—125.

Scanned with OKEN Scanner

„amanții noștri vorbesc ca niște adevărați amanți, iar ai voștri nu vorbesc încă decît ca niște poeți", el simte totuși răul care domnește în Franța, părînd a se retracta și totodată a i se conforma: „*Zaïre* este prima piesă de teatru în care am îndrăznit să mă las în voia sensibilității depline a inimii mele; este singura tragedie duioasă pe care am scris-o. La vîrsta pasiunilor celor mai vii, credeam că iubirea nu este pe potriva teatrului tragic. Nu consideram această slăbiciune decît ca pe un defect fermecător care înjosea arta lui Sofocle. Cunoscătorii cărora le place mai mult gingășia elegantă a lui Racine decît forța lui Corneille, îmi par a semăna cu acei curioși care preferă pe Correggio, castului și nobilului penel al lui Rafael".

Zece ani mai tîrziu, cu prilejul piesei *Zulime*, devenea încă și mai sever. „Un erou care nu joacă alt rol decît acela de a fi iubit sau de a iubi, nu-și poate niciodată emoționa publicul; el încetează să mai fie un personaj de tragedie; iată ce i se poate uneori reproșa lui Racine, dacă putem să-i reproșăm ceva acestui mare scriitor ..." Și el își argumentează părerea, dovedind o înțelegere corectă a purității necesare în cazul nobilelor subiecte tragice: „Îndrăznesc să cred în general că tragediile care pot subzista fără această pasiune sînt, neîndoielnic, cele mai bune; nu numai pentru că sînt mult mai greu de făcut, dar pentru că subiectul, odată găsit, ar face ca iubirea să pară aici o copilărie, în loc să fie o podoabă. Închipuiți-vă cît de ridicolă ar fi o intrigă amoroasă în *Athalie*, pe care un mare poet o sugrumă la poarta templului; în acel *Oreste*, care își răzbună tatăl și își ucide mama; în *Meropa* care, pentru a răzbuna moartea fiului el își ridică brațul asupra propriului ei fiu; în sfîrșit, în cele mai multe dintre piesele cu subiecte cu adevărat tragice ale antichității. Iubirea trebuie să domnească singură, după cum s-a mai spus; ea nu poate ocupa un loc secundar. O intrigă politică în *Ariadna* ar fi tot atît de deplasată ca o intrigă de iubire în paricidul lui Oreste. Să nu confundăm aici iubirea tragică cu iubirile din comedii și egloge, cu declarațiile și maximele

Scanned with OKEN Scanner

din elegii, cu galanteriile din madrigaluri; ele pot constitui pentru cei tineri o distracție pentru societate, dar adevăratele pasiuni sînt făcute pentru scenă".

El nu atacă deci în primul rînd iubirea, ci felul cum este ea amestecată cu alte subiecte care nu au nici o legătură cu ea, iubirea, înfățișată cu adevărata ei forță tragică trebuind să ocupe ea singură întreg interesul spectatorilor pentru piesă.

Prima ediție din *Meropa* purta în chip de epigraf cuvintele: „*Hoc legite austeri; crimen amoris abest*", tragedia afișînd lipsa de iubire. Putem citi în *Scrisoarea părintelui de Tournemine, iezuit, către părintele Brumoy cu privire la tragedia Meropa* că toți cei care gîndesc înțelept „trebuie să fie fermecați văzînd că un poet atît de mare și atît de vestit precum celebrul Voltaire scrie o tragedie din care lipsește iubirea". În a sa *Scrisoare* către marchizul Scipion Maffei, Voltaire îl dezvinovățește pe Racine dînd vina pe alții: „Să nu credeți, Domnule, că acest nefericit obicei de a împovăra tragediile noastre cu un episod inutil pe temă galantă i se datorează lui Racine, așa cum se spune în Italia; el, dimpotrivă, a făcut tot ce-a putut ca să schimbe cît de cît în această privință gustul pentru asemenea episoade al națiunii franceze". L-a schimbat în măsura în care nu a făcut din iubire un simplu episod, ci însăși „temelia" și „principalul interes" al tuturor pieselor sale. „Dacă iubirea nu este tragică, ea este insipidă; iar dacă este tragică, trebuie să domnească singură. Rotrou, marele Corneille însuși, sînt cei care, creînd teatrul nostru, l-au desfigurat aproape totdeauna prin aceste iubiri la comandă, prin aceste intrigi galante care, nefiind adevărate pasiuni, nu sînt demne de teatru".

În prefața la *Catilina* (1752), Voltaire își formulează din nou obiecțiile împotriva iubirii: „am încercat încă o dată, printr-o tragedie din care lipsește declarația de iubire, să anihilăm reproșurile pe care întreaga Europă savantă le aduce Franței, învinuind-o că nu înfățișează pe scenă decît intrigi galante".

Scanned with OKEN Scanner

Comentariile asupra lui Corneille (1764) nu sînt mai puțin explicite în problema iubirii tragice. Critica pe care o face piesei *Bérénice* de Racine este legată de părerile sale asupra iubirii: „Un amant și iubita lui care se despart nu sînt, fără îndoială, un subiect de tragedie. Dacă lui Sofocle sau lui Euripide i s-ar fi propus un asemenea subiect, ei l-ar fi lăsat pe seama lui Aristofan“ [1]. Observațiile asupra piesei *Titus și Bérénice* de Corneille condamnă iubirea tragică, așa cum figurează ea în teatrul francez, în numele respectului datorat eroilor: „Există personaje pe care nu trebuie niciodată să le reprezentăm ca fiind pradă iubirii: bărbați de seamă ca Alexandru, Cezar, Scipio, Caton, Cicero, pentru că a-i înfățișa astfel înseamnă a-i înjosi“. Caracterele josnice și stăpînite de răutate înjosesc, la rîndul lor, iubirea iar poetul trebuie să le refuze, dat fiind că „iubirea, într-un suflet feroce, nu poate fi decît o pasiune grosolană care ne revoltă în loc să ne emoționeze, cu excepția cazului cînd un asemenea caracter este îmblînzit și schimbat de o iubire care îl subjugă“, ceea ce nu se poate spune, de exemplu, despre Domițian, Caligula, Neron sau Commodus [2].

Pe de altă parte, fie și numai grija de a evita subiectele de iubire l-ar putea salva pe un poet tragic de a cădea în nesfîrșite repetiții; aceste subiecte găsindu-și deja întruchipările clasice, desăvîrșite și inimitabile în secolul precedent. Orice nouă piesă de acest gen nu ar fi decît o repetiție, riscînd ușor să nu mai fie altceva decît o zadarnică imitație.

În cartea sa *Secolul lui Ludovic al XIV-lea*, Voltaire consacră mai multe rînduri istoriei ideilor literare. El vede în aceasta un organism comportînd o epocă de creștere, una de maturitate și, inevitabil, una de decadență. Găsește exemple în toate marile secole ale literaturii: „Secolul lui Ludovic al XIV-lea a avut deci întru totul destinul secolelor lui Leon al X-lea, August și Alexan-

---

[1] *Oeuvres*, ed. Siècle, vol. 4, pp.545—546.
[2] *Ibidem*, p. 519.

Scanned with OKEN Scanner

dru. Ogoarele care au dat naştere în aceste tipuri strălucite atîtor recolte de geniu, fuseseră pregătite cu multă vreme înainte. Zadarnic s-au căutat cauzele morale şi cauzele fizice ale acestei tardive fecundităţi, urmată de o îndelungată sterilitate. Adevărata cauză este aceea că popoarele care cultivă artele frumoase le trebuie mulţi ani pentru a-şi epura limba şi gustul. Cînd primii paşi sînt făcuţi, atunci talentele se dezvoltă; emulaţia, favoarea publică, dăruite acestor noi eforturi stimulează toate talentele. Fiecare artist surprinde în geniul său frumuseţile naturale pe care acest gen le comportă“ [1]. Rezultă de aici o primejdie gravă pentru cine vrea să lucreze în acelaşi domeniu. Dacă odată culmea atinsă, decadenţa este iminentă, dacă fiecare frumuseţe îşi află artistul care îi este singur menit, şi care o exprimă într-un chip desăvîrşit, ce le mai rămîne celorlalţi? „oricine aprofundează teoria artelor ce presupun numai geniu şi talent, trebuie să ştie, dacă este înzestrat el însuşi cu ceva din acestea, că aceste prime frumuseţi, că aceste mari trăsături naturale aparţinînd acestor arte, şi care se potrivesc cu naţiunea pentru care artistul lucrează, sînt în număr mic. Subiectele şi înfrumuseţările proprii fiecărui subiect în parte au limite mult mai strîmte decît se crede îndeobşte“. Există ogoare care îngăduie să strîngi o recoltă bogată, şi nu să aduni doar boabele de grîu rămase după secerat, dacă acestea aparţin mai curînd ştiinţelor decît poeziei. De asemenea „artele mîinii“, pictura sau sculptura îngăduie mult mai mult artistului „să trateze de o sută de ori aceleaşi subiecte: ei pictează încă Sfînta Familie, deşi Rafael şi-a desfăşurat, tratînd acest subiect, desăvîrşirea artei sale; dar nu poţi trata astfel încă o dată *Cinna*, *Andromaca*, *Arta poetică*, *Tartuffe*“.

Voltaire îl combate în această privinţă pe abatele Dubos care formulase o altă părere; el proclamă existenţa tipului în artă, mai curînd decît infinita varietate a realităţii. De aceea ajunge la

[1] *Ibidem*, cap. XXXII.

Scanned with OKEN Scanner

concluzia că, tragedia clasică fiind ajunsă la perfecțiune, această cale este definitiv închisă: „Tot astfel se întîmplă cu arta tragediei. Nu trebuie să credem că marile pasiuni tragice și sentimentele nobile pot fi variate la nesfîrșit, într-un fel nou și izbitor. Totul își are limitele sale, și însăși comedia cea mai desăvîrșită și le are pe-ale sale. Firea omenească nu comportă decît cel mult vreo douăsprezece caractere cu adevărat comice și izbitoare. Abatele Dubos, din lipsă de geniu, crede că oamenii de geniu pot încă descoperi o mulțime de alte noi caractere (Voltaire are destul geniu pentru a nega acest fapt); dar ar trebui ca mai întîi să le făurească natura. El își închipuie că micile diferențe dintre caracterele oamenilor pot fi folosite în chip la fel de fericit ca și marile subiecte. Într-adevăr, nuanțele sînt nenumărate, dar culorile strălucitoare sînt în număr mic; iar un mare artist folosește tocmai aceste culori primare".

Dat fiind că tragedia clasică s-a ocupat de iubire, și că iubirea nu este totdeauna spre marele folos al tragediei, trebuie găsit altceva.

Voltaire pornește neîntîrziat în căutare: observă teatrul englez și întrevede posibilitatea unui schimb între cele două scene. În 1730, ele se tratează de la egal la egal: „Dacă îngăduiți ca francezii să vă fie profesori în galanterie, îi scrie el lui Falkener, există multe lucruri, în schimb, pe care am putea să le luăm de la voi. Teatrului englez eu îi datorez îndrăzneala de a fi înfățișat pe scenă regii și vechile familii ale regatului nostru. Mi se pare că această noutate ar putea da naștere unui gen de tragedie necunoscut nouă pînă astăzi, și de care avem nevoie. Vor exista, desigur, talente preafericite care vor perfecționa această idee, *Zaïre* nefiind decît o slabă prefigurare a ei" [1].

Astfel, tragedia istorică ia naștere; Voltaire însuși își situează încercările de acest gen sub auspiciile teatrului englez. Englezii își dădeau bine seama de diferența ce separa cele două teatre din acest punct de vedere.

---

[1] *Întîia Epistolă către Falkener* în legătură cu *Zaïre*.

Scanned with OKEN Scanner

În jur de 1749, Hurd, în al său *Comentariu* despre Horaţiu, face istoricul dezvoltării tragediei. Nimic nu-i pare mai corect decît preceptul lui Horaţiu prin care acesta îi sfătuieşte pe scriitori să-şi aleagă subiectele tragice din istoria naţională (*Ars poetica* 286). Sîntem în mod firesc mult mai interesaţi şi mai emoţionaţi de o operă naţională, care nu poate decît cîştiga în privinţa verosimilului, în comparaţie cu un subiect străin. După Hurd, cea mai bună dovadă o constituie faptul că aceste subiecte străine pretind totdeauna veşminte naţionale, căci atît autorul cît şi spectatorul simt în mod imperios nevoia unor culori naţionale. Hurd citează părerea lui Brumoy, care nu vedea decît francezi în toţi eroii antici din tragedia clasică franceză. Vrînd să-i atragă de partea sa pe entuziaştii frenetici ai antichităţii, Hurd adaugă că tocmai acesta este procedeul la care au recurs grecii, ceea ce constituie, după el, un motiv în plus pentru a recurge la el. Din nefericire pentru teatru, înţeleptul precept al lui Horaţiu a fost uitat. Romanii înşişi nu făceau decît să-i imite pe greci, tot astfel cum modernii îi imită cînd pe unii cînd pe alţii; şi aceasta dintr-un motiv evident, şi anume din „prejudecata adînc înrădăcinată datorită căreia venerăm pînă la adoraţie numele vestite ale celor două mari naţiuni". Primul care a rupt cu această prejudecată a fost marele Shakespeare, dar nu în urma unei hotărîri conştiente, ci numai fiindcă era lipsit de învăţătură, lucru care i-a prins foarte bine din acest punct de vedere [1].

Părerile lui Voltaire nu se vor schimba în această privinţă, după cum ştim din chiar piesele lui. „Mi se pare că după ce am arătat atîţi eroi străini pe scena noastră, trebuia, în sfîrşit, să-i arătăm şi pe ai noştri", spune el cu treizeci de ani mai tîrziu, după ce scrisese *Zaïre*, în *Epistola* către doamna de Pompadour cu privire la *Tancred* (1760). N-ar fi trebuit spus „eroi străini", ci mai curînd „eroi antici", căci referirile la naţiunile străine, altele decît cea greacă sau cea romană,

[1] Hurd, *op. cit.*, vol. 1, p. 220.

Scanned with OKEN Scanner

erau abia la începuturi. Dorința nestăvilită a publicului de a asista la spectacole exotice influența și tragedia. Să citim prefața la *Sciții* (1767): „Pentru a dărui publicului puțin din acea noutate pe care el ne-o cere totdeauna și pe care curînd ne va fi cu neputință s-o mai găsim, un iubitor al teatrului a fost silit să aducă pe scenă vechi cavaleri *(Tancred)*, contrastul dintre mahomedani și creștini *(Zaïre)*, cel dintre locuitorii Americii și spanioli (*Alzire*), cel dintre chinezi și tătari *(Orfanul din China)*. El a fost silit să adauge unor pasiuni atît de des exprimate moravuri pe care nu le mai întîlnisem pe scenă".

Voltaire este astfel un bun exemplu pentru evoluția subiectelor tragice în secolul al XVIII-lea: repetițiile constante presupuse de tragediile cu subiecte privitoare la iubire i-a ajutat pe scriitori să le înțeleagă insuficiența și a introdus în tragedie alte subiecte.

4. CRITICA SUBIECTIVITĂȚII ȘI A RETORICII ÎN TRAGEDIA CLASICĂ

Alegerea subiectului determină felul de a-l trata cel puțin în cazul cînd această alegere este foarte restrînsă. Apărătorii iubirii tragice vedeau în ea singura legătură posibilă dintre erou și spectator; și, lucru mult mai grav și mai supărător, această iubire era, într-adevăr, adeseori, singura legătură care îl lega pe autor de eroul său.

După Saint-Évremond, mai există un defect al tragediei moderne care îi slăbește efectul: subiectivitatea ei. Autorul nu știe să se uite pe sine, în eroii săi se reprezintă tot pe el însuși, indiferent de starea lor socială sau — ceea ce este și mai rău — de epoca lor istorică; tot pe el însuși se reprezintă și în pasiunile înfățișate pe scenă: oricare ar fi pasiunile ce rezultă în mod firesc din acțiune, el le reprezintă tot pe ale sale, și prea adeseori se întîmplă să fie vorba de sentimente de iubire. Saint-Évremond ar dori ca autorii să potrivească

Scanned with OKEN Scanner

erau abia la începuturi. Dorința nestăvilită a publicului de a asista la spectacole exotice influența și tragedia. Să citim prefața la *Sciții* (1767): „Pentru a dărui publicului puțin din acea noutate pe care el ne-o cere totdeauna și pe care curînd ne va fi cu neputință s-o mai găsim, un iubitor al teatrului a fost silit să aducă pe scenă vechi cavaleri *(Tancred)*, contrastul dintre mahomedani și creștini *(Zaïre)*, cel dintre locuitorii Americii și spanioli (*Alzire*), cel dintre chinezi și tătari *(Orfanul din China)*. El a fost silit să adauge unor pasiuni atît de des exprimate moravuri pe care nu le mai întîlnisem pe scenă".

Voltaire este astfel un bun exemplu pentru evoluția subiectelor tragice în secolul al XVIII-lea: repetițiile constante presupuse de tragediile cu subiecte privitoare la iubire i-a ajutat pe scriitori să le înțeleagă insuficiența și a introdus în tragedie alte subiecte.

4. CRITICA SUBIECTIVITĂȚII ȘI A RETORICII ÎN TRAGEDIA CLASICĂ

Alegerea subiectului determină felul de a-l trata cel puțin în cazul cînd această alegere este foarte restrînsă. Apărătorii iubirii tragice vedeau în ea singura legătură posibilă dintre erou și spectator; și, lucru mult mai grav și mai supărător, această iubire era, într-adevăr, adeseori, singura legătură care îl lega pe autor de eroul său.

După Saint-Évremond, mai există un defect al tragediei moderne care îi slăbește efectul: subiectivitatea ei. Autorul nu știe să se uite pe sine, în eroii săi se reprezintă tot pe el însuși, indiferent de starea lor socială sau — ceea ce este și mai rău — de epoca lor istorică; tot pe el însuși se reprezintă și în pasiunile înfățișate pe scenă: oricare ar fi pasiunile ce rezultă în mod firesc din acțiune, el le reprezintă tot pe ale sale, și prea adeseori se întîmplă să fie vorba de sentimente de iubire. Saint-Évremond ar dori ca autorii să potrivească

Scanned with OKEN Scanner

trăsăturile de caracter ale eroilor după subiect, și nu subiectul în funcție de acestea. Dar autorii contemporani nu obișnuiesc să procedeze astfel: nimic nu-i mai greu decît să știi să ieși din tine însuți și din cercul sentimentelor sale: „Odinioară am plănuit să fac o tragedie, și cel mai greu mi s-a părut a fi să mă apăr de un sentiment tainic de amor propriu care nu ne lasă să renunțăm la trăsăturile noastre de caracter pentru a le adopta pe cele ale celorlalți. Îmi amintesc că îmi făuream eroul fără să mă gîndesc prea mult la toate acestea, și că eroul cobora pe nesimțite către modestul merit al lui Saint-Évremond, deși ar fi trebuit ca Saint-Évremond să se înalțe pînă la marile virtuți ale eroului său. Cu pasiunile mele se întîmpla ceea ce se întîmpla și cu caracterul meu; îmi exprimam propriile simțăminte vrînd să le exprim pe-ale sale. Dacă eram îndrăgostit scriam numai despre iubire; dacă mă găseam vrednic de milă, inventam tot felul de nefericiri; îl puneam pe erou să spună ceea ce simțeam eu însumi, mai bine-zis, mă înfățișam pe mine sub numele altuia“ [1]. Îl vedem aici pe Saint-Évremond anticipînd argumentele polemicii lui Diderot din *Bijuteriile indiscrete*.

Primul rezultat al acestei subiectivități a poetului sînt lacrimile necontenite ale eroului său, o neîntreruptă și găunoasă pledoarie pentru niște pasiuni care aparțin mai mult autorului decît eroului. Să nu-i acuzăm pe unii eroi din tragediile noastre că varsă lacrimi aproape tot timpul; sînt lacrimile poeților, prea simțitori din fire, nu se pot stăpîni și își revarsă propriile lor sentimente. Dacă s-ar mulțumi să adopte doar sentimentul eroului, sufletul lor ar putea păstra o anumită măsură; dar fiindcă ei înșiși suferă, *exprimă în mod adevărat ceea ce ar trebui să înfățișeze doar ca pe un lucru verosimil*. Este o mare taină să știi să te exprimi corect în ceea ce privește gîndirea, dar e încă și mai mare taina de a ști să exprimi

[1] *Sur les caractères des tragédies*, *ed. cit.*, vol. 3, p. 188.

Scanned with OKEN Scanner

tot ceea ce ține de sentiment: căci sufletul se leapădă mult mai greu de ceea ce simte, în timp ce mintea izbutește să te elibereze de ceea ce gîndește". Întemeindu-se pe Aristotel, Saint-Évremond respinge toate detaliile prea exacte și prea numeroase; el vrea să păstreze tipul intact, nu înecat într-o mulțime de detalii prea speciale și prea puțin cunoscute.

Încă și mai primejdios pentru frumusețea tragediei este faptul că autorii, nemulțumindu-se să-și cînte propriile dureri, fac raționamente și adeoseori le fac pe seama lor prin gura eroilor care, firește, nu ne mai pot nicidecum emoționa prin simplitatea suferinței lor: „După nesfîrșite tirade duioase, autorul ne oferă la sfîrșit o cu totul altă idee decît cea a îndrăgostitului pe care vrea să-l reprezinte. Acest îndrăgostit devine uneori un filozof care raționează, deși e stăpînit de pasiune, sau care ne spune ținîndu-ne un fel de lecție, cum a ajuns pasiunea să-l stăpînească. Uneori mintea spectatorului, care reușea să-și închipuie persoana reprezentată, revine, deziluzionată, la sine însăși, și nu-l mai cunoaște decît pe poet care, printr-un fel de elegie, vrea să ne facă să plîngem de durerea-i prefăcută sau adevărată" [1]. Autorul încetează astfel să fie pînă și sincer, și se preschimbă într-un retor care ne dă o lecție despre iubire, voind să ne emoționeze printr-o durere pe care n-a simțit-o și care totodată nu rezultă din situația și din caracterul eroului. Marea suferință nu este niciodată elocventă, desfășurîndu-se în tirade. „Găsesc că este ridicol să declami tirade pentru a te plînge de nefericirile tale. Cel care se străduiește să fie elocvent în nenorocire, mă scutește să încerc a-l mîngîia; natura noastră este cea care suferă; și ei trebuie să i te plîngi; ea încearcă uneori să spună ce simte, pentru a se ușura; dar nu înfrumusețîndu-și vorbirea și complăcîndu-se în ea". Nimic nu-i mai puțin verosimil decît o asemenea retorică: „De aceea nu mă convinge o pasiune care știe cu iscusință să se exprime, înlănțuind gîn-

[1] *Ibidem*, p. 191.

duri felurite. Un suflet atins în plin nu-i lasă minții libertatea să gîndească mult, și cu atît mai puțin nu-i îngăduie să se complacă în diversitatea plăsmuirilor sale". Și totuși toți cei care mor pe scenă țin astfel de tirade nepotrivite: „nu-mi place să văd la teatru o moarte deplînsă mai mult de cel care moare decît de cei care îl văd murind ... Lungile tirade explică mai mult regretul nostru că nu vom mai trăi decît hotărîrea noastră de a muri: a vorbi mult în asemenea împrejurări înseamnă a lîncezi în deznădejde și a pierde orice merit legat de durere"[1]. Să mai adăugăm și că poetul nu are nimic de cîștigat dacă favorizează plîngerile și lacrimile, căci în felul acesta nu-și mai poate atinge scopul, care constă în a-și emoționa publicul: un autor priceput nu va epuiza niciodată durerea unei femei nefericite: această epuizare este urmată de o indolență și o lîncezeală care-i cuprinde întotdeauna pe spectatori. Primele lacrimi sînt firești pentru pasiunea exprimată; ele își au izvorul în inimă, și împărtășesc unei inimi duioase durerea unei inimi mîhnite. Ultimele lacrimi îi aparțin întru totul poetului. Arta le-a zămislit, iar natura nu vrea să le recunoască".

Celălalt rezultat al acestei prea mari subiectivități a autorilor tragici este lipsa de adevăr istoric în zugrăvirea caracterelor. Saint-Évremond își spune în această privință părerea, referindu-se la *Alexandru* de Racine; exigențele autorului sînt dintre cele mai interesante, prin felul cum se opun spiritului contemporan: „Îmi închipuiam că Porus are o noblețe sufletească pe care o vom simți mai străină nouă; eroul Indiei trebuia să aibă un caracter diferit de cel al eroilor noștri. *Un alt cer, spre a spune astfel; un alt soare, un alt pămînt produc aici alte animale și alte fructe*: oamenii par aici cu totul alții, avînd chipuri cu totul diferite de ale noastre și, mai mult încă, dacă pot îndrăzni să

[1] *À un auteur qui me demandait mon sentiment d'une pièce où l'héroïne ne faisait que se lamenter*, ed. cit., vol.3, p. 204.

spun astfel, o altă raţiune: o morală, o înţelepciune specifică acestui ţinut par să reglementeze şi să guverneze alte minţi şi suflete într-o altă lume". Dar la Racine lucrurile stau cu totul altfel: „Porus, pe care Quintus Curtius îl zugrăveşte ca fiind cu totul străin de greci şi de perşi, este aici întru totul francez: în loc să fim duşi în India, este el adus în Franţa, unde se obişnuieşte atît de bine cu firea noastră încît pare a se fi născut printre noi, sau cel puţin a fi trăit aici întreaga-i viaţă" [1]. Să observăm în treacăt pasajul subliniat cu privire la influenţa climatului asupra spiritului şi a moralei, pasaj care le precedă pe toate cele asemănătoare din Dubos şi Montesquieu.

De vreme ce „unul din marile cusururi ale naţiunii noastre este de a reduce totul la ea, pînă la a-i numi străini, în propria lor ţară pe cei care nu seamănă cu francezii sau nu se poartă ca ei", de vreme ce „sîntem învinuiţi că nu ştim să preţuim lucrurile decît în raport cu noi înşine", trebuie să presupunem că aceste dezavantaje se vor regăsi pe scena franceză. Saint-Évremond ar vrea să le facă să dispară şi se exprimă limpede în acest sens dînd dovadă de o înţelegere a spiritului istoric pe care nu o posedau contemporanii săi: „Cei care vor să înfăţişeze vreun erou din timpurile străvechi, trebuie să adopte geniul naţiunii căreia i-a aparţinut acesta, cel al epocii cînd a trăit şi, mai ales, cel al său ca individ"[2].

Ca şi Saint-Évremond, Fontenelle se opune felului francez de a înfăţişa subiectele străine. Mai mult încă, el încearcă să înţeleagă motivul psihologic: „Efectul obişnuit al ignoranţei noastre este acela de a ne zugrăvi pe noi înşine cu fiecare prilej, şi de a răspîndi propriul nostru portret în întreaga natură". El observă acelaşi fapt în epoci îndepărtate, ca evul mediu, şi citează *Comedia patimilor* de Jean Michel: „Aceşti oameni de treabă din secolul al XIV-lea sau al XV-lea nu-şi

---

[1] *Dissertation sur la tragédie de Racine, intitulée Alexandre le Grand, à Madame Bourneau*, vol. 2, p. 447.
[2] *Op. cit.*, pp. 446—448.

puteau închipui că există și predici care nu sînt citite și mese care nu încep printr-un *Benedicite*. Noi care știm că evreii nu ne semănau prea mult, izbucnim în rîs cînd îi vedem reprezentați ca și cum ar fi întru totul francezi". Totuși, să nu fim prea mîndri de această superioritate pe care o avem asupra strămoșilor noștri în ceea ce privește rațiunea sau cunoștințele: ea nu este decît aproximativă, ceea ce aproape că înseamnă că nu-i decît iluzorie: „dar cînd vedem că grecii, romanii și, încă și mai rău, turcii iubesc în piesele noastre, ca și noi, cum de nu le găsim de-a dreptul burlești? Pentru că nu știm îndeajuns de multe lucruri; și cum nu cunoaștem adevăratele moravuri ale acestor popoare, nu găsim ciudat că ne sînt înfățișate iubind așa cum iubim noi; numai oameni mai luminați decît sîntem ar fi în măsură să vadă ridicolul unor asemenea plăsmuiri: sînt lucruri care ar trebui să stîrnească rîsul, dar, din păcate nu are cine să rîdă"[1]. Pasajul este caracteristic pentru Fontenelle: recunoaștem aici atît perspicacitatea lui ascuțită cît și ironia sa delicată și bine strunită.

Lipsa de firesc a tragediilor rezulta astfel, după părerea contemporanilor, din faptul că autorul nu se uita niciodată pe sine și era nu numai un îndrăgostit, ci și un om de lume, un obișnuit al saloanelor, galant și *raisonneur*. El sacrifica întreg firescul piesei unui raționament și făcea raționamente acolo unde o atitudine firească i-ar fi impus să tacă. De aici și nesfîrșitul alai de critici îndreptate împotriva retoricii tragediei franceze.

Fénelon, ne amintim, nu era de loc optimist gîndindu-se la viitorul poeziei franceze. El nu făcea parte dintre cei care, mulțumit și satisfăcut de madrigalurile spirituale, nu simțeau nici o nevoie de vreo altă poezie, și considerau chiar că aceste genuri minore de societate sînt singurele care pot oferi o plăcere unui om de bine. Fénelon, dimpotrivă, tînjea după o poezie nobilă și profundă, o căuta și o găsea la antici, și își pier-

[1] *Vie de Corneille*, ed. 1790, vol. 3, pp. 22—23.

Scanned with OKEN Scanner

duse aproape orice speranță că muzele franceze se vor mai trezi vreodată din somnul lor. Observațiile sale alcătuiesc mai curînd o culegere de motivări decît una de precepte.

În domeniul tragediei, arhiepiscopul de Cambrai are aceleași idei ca și Saint-Évremond: „Mi se pare că ar trebui să eliminăm din tragedie o emfază zadarnică și care este împotriva oricărui verosimil", spune el, dînd drept exemplu versuri din *Cinna*. „Niciodată o durere adevărată nu vorbește un limbaj atît de pompos și atît de afectat", mai spune el și, ca și Saint-Évremond, observă că această afectare se manifestă și cînd e vorba de moarte: „personajele nu ar îndrăzni să moară de durere fără să spună vorbe de duh în timp ce mor".

Desigur, „personajele importante, care vorbesc cu pasiune într-o tragedie, trebuie să se exprime cu noblețe și însuflețire. Dar vorba lor este firească atunci cînd prin ea se exprimă pasiunea, și nu cunoaște acele întorsături atît de meșteșugite. Nimeni nu ar vrea să fie plîns în nefericirea lui de către un prieten, cu atîta emfază". Or, această critică nu este adresată unui epigon sau unui autor de mîna a doua: „Domnul Racine nu era lipsit de acest cusur, pe care obiceiul l-a transformat parcă în ceva necesar. Nimic nu este mai puțin firesc decît povestirea morții lui Hypolit de la sfîrșitul tragediei *Fedra*, care comportă, de altfel, mari frumuseți. Theramene, care vine să-i comunice lui Tezeu moartea funestă a fiului său, ar trebui să nu spună decît aceste cîteva cuvinte, ba chiar să fie atît de lipsit de puteri încît să nu le poată rosti deslușit: « Hipolit a murit, un monstru trimis din adîncul mării de mînia zeilor l-a ucis. Am văzut totul cu ochii mei ». Un asemenea om înspăimîntat, alergînd ca nebun și abia trăgîndu-și răsuflarea se poate oare complace în a descrie atît de pompos și cu atîtea înfloriturl figura Dragonului?" Este evident că Diderot s-a inspirat din aceste rînduri cînd a vorbit de același monolog al lui Theramene în ale sale *Dialoguri* care urmează după *Fiul natural*.

Scanned with OKEN Scanner

Fénelon nu face pe novatorul care azvîrle în dreapta și-n stînga principii teoretice neverificate de experiență, el se sprijină pe exemple cît se poate de semnificative. „Sofocle evită întru totul această eleganță atît de deplasată și de contrarie verosimilului. El nu-l pune pe Oedip să spună decît cuvinte întretăiate. Totul este aici durere : ιὸν, ιὸν, ιὸν ;αἲ,αἲ,αἲ; φεῦ, φεῦ. Este mai curînd un geamăt, sau un strigăt, decît o tiradă... astfel vorbește Natura, cînd cade pradă durerii. Nimic nu a fost mai îndepărtat vreodată de frazele strălucitoare rostite de un spirit cultivat și inteligent. Hercule și Philoctet vorbesc cu aceeași durere însuflețită și simplă la Sofocle." Sînt rînduri de care își vor aminti atît Diderot cît și Lessing cînd se vor referi la Philoctet ca la un model de realism în artă. De altfel, și Racine ar fi putut proceda altminteri; geniul său l-ar fi ajutat și în acest caz. Trebuie să regretăm, ne spune Fénelon, că nu a dus la bun sfîrșit piesa pe care o proiecta, un *Oedip*, conceput în „maniera" lui Sofocle și a „simplității grecești", și — lucru demn de subliniat— fără nici o „falsă intrigă" de iubire: „Un asemenea spectacol ar putea fi foarte interesant, foarte viu, foarte rapid. Nu ar fi aplaudat; dar ar pune stăpînire pe suflete și ar face pe oameni să plîngă; nu i-ar lăsa să respire, le-ar inspira iubirea pentru virtute și oroarea față de crimă"; s-ar potrivi în chip foarte util cu țelul celor mai bune legi. Însăși religia cea mai pură nu ar avea de ce să se teamă. Ar fi date la o parte doar falsele ornamente care încalcă regulile".

Dacă trebuie să-i imităm pe antici în vreo privință, atunci, desigur, trebuie să-i imităm în felul cum abordează raporturile dintre artă și realitate. Este adevărat că posedau un coturn, „dar nu trebuie ca acest coturn să altereze imitația adevăratei naturi. El poate doar să o zugrăvească în mai frumos și în mai mare. Dar orice om trebuie să vorbească întotdeauna așa cum vorbește un om. Nimic nu este mai ridicol pentru un erou în cursul celor mai de seamă fapte

Scanned with OKEN Scanner

ale vieții sale, decît să nu știe să îmbine noblețea și forța cu o simplitate întru totul supusă emfazei“ [1].

Lamotte se întîlnea cu arhiepiscopul de Cambrai în aceea că și el profesa împotriva lipsei de firesc din tragedia clasică franceză. Ca și înaintașii săi, el ia drept emblemă firescul și verosimilul împingîndu-le, în anumite privințe — a versului și a prozei — pînă la ultimele limite. Tragedia franceză păcătuiește mult împotriva firescului și a verosimilului iar Lamotte vrea să dovedească acest lucru. Astfel, monologurile sînt „cu totul împotriva firii“: „unde poți întîlni oameni cu minte care să vorbească așa cu voce tare! Care să rostească deslușit și înlănțuindu-le ordonat, toate simțămintele pe care le încearcă! Și dacă am surprinde pe cineva rostind de unul singur tirade atît de pătimașe și de lungi, nu am fi îndreptățiți să-l credem nebun?“ [2] Dacă ne hotărîm să folosim monologul, trebuie să-l mărginim la cîteva cuvinte întretăiate pe care le pronunțăm din cînd în cînd cînd sîntem în culmea patimii care ne stăpînește. Nu trebuie deci să admitem „raționamentele și nici, cu atît mai mult, povestirile“; „cîteva ieșiri întretăiate, cîteva hotărîri bruște sînt mai firești și mai conforme cu realitatea“. Totuși, credincios principiului atotputerniciei artistului față de orice regulă, Lamotte se grăbește să adauge: „bineînțeles, și în ciuda a tot ce am spus, multe gînduri și sentimente alese pot să prevaleze prin frumusețea lor, în raport cu toate aceste precauții; și tocmai asta subînțeleg aproape totdeauna prin regulile pe care mi le închipui în vederea perfecțiunii tragediei“. Urmează o critică detaliată a retoricii, a tiradelor, a lipsei de firesc și de viață din tragedia franceză, ca și a neverosimilului ce domnește în dialog. Între altele, Lamotte îi reproșează lui Racine însuși că, în loc

---

[1] *Lettre à l'Académie*, *ed. cit.*, pp. 85—93.

[2] *Discours à l'occasion de Romulus*, *ed. cit.*, vol. 4, pp. 280—283. — Întregul *Discurs* în legătură cu *Inez de Castro* este consacrat aceleiași probleme a firescului în tragedie și criticii retoricii franceze.

Scanned with OKEN Scanner

să susțină un dialog, el se mulțumește doar să întretaie cîteva replici".

Aceste critici adresate tragediei franceze în însăși patria sa, nu puteau decît să se accentueze în străinătate. Cei doi italieni pe care-i cunoaștem, Riccoboni și Conti, navigau în aceleași ape.

Riccoboni nu vede în tragedia franceză întîmplări sau personaje reale, și se întreabă cum ar putea ea iluziona sau, lucru și mai greu, emoționa spectatorul? El se grăbește să dea cîteva argumente. Mai întîi, „se pare că tragediile franceze nu se preocupă îndeajuns de stabilirea diferențelor, geniul particular al fiecărei națiuni punîndu-și pecetea pe fiecare personaj, în funcție de poporul în care s-a născut" [1]. Astfel, de exemplu, tragediile franceze nu marchează în nici un fel diferențele naționale care există între eroii greci și eroii romani. Este o greșeală cu atît mai gravă cu cît pot fi observate mari variații într-una și aceeași națiune, în funcție de diferitele epoci: „Vedem în aceeași țară cum moravurile variază uneori de la un secol la altul și cum ele influențează asupra caracterelor, autorul fiind forțat atunci să se supună legii schimbării și să-i înfățișeze pe oameni nu așa cum erau ci așa cum au devenit". Aceste schimbări trebuie luate în seamă pentru că adeseori piesa impresionează publicul tocmai prin mijlocirea lor: „...deși aceste variații nu trebuie niciodată să influențeze asupra construcției unei piese, pentru că această construcție, fondată pe principiile rațiunii, trebuie să fie totdeauna în esență aceeași; totuși autorul se vede constrîns să se raporteze la anumite obiecte care impresionează mintea și sufletul spectatorului și cărora, tocmai de aceea, trebuie să le acorde o mare atenție, pentru a nu displăcea publicului" [2].

Adăugați la toate acestea și faptul că teatrul francez individualizează mult prea puțin caracterele ca atare, chiar dacă nu ținem seama de

---

[1] *Dissertation sur la tragédie moderne*, p. 301.

[2] *Observations sur la comédie et le génie de Molière*, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

diferențierea lor pe plan național. *Iphigenia* de Racine și *Nicomède* sînt excepții, dar *Cidul* nu îmbracă decît un caracter, care este cel al lui Gormas. Riccoboni își îndreaptă critica mai ales împotriva epigonilor marii arte clasice. Or, nimic nu poate avea o mai mare valoare într-o tragedie decît această varietate de trăsături individuale: „Fiecare om, și mai ales fiecare erou are o trăsătură dominantă, care este sursa tuturor modurilor sale de a gîndi și care nu admite decît ceea ce i se conformează. Dacă uneori pasiunile comune tuturor oamenilor se fac simțite și la el, nu trebuie să credem că ele se transformă în întregime: aceleași pasiuni nu-i fac pe oameni să semene între ei și, dimpotrivă, diferitele caractere fac ca aceeași pasiune să difere după fiecare om“ [1]. Francezii ignoră în asemenea măsură acest procedeu, încît nu aleg decît eroi antici pentru a-și exprima sentimentele lor moderne: „Poate ar trebui să dorim ca ei să fi putut pune în gura altor eroi decît eroii greci și latini, aceste sentimente de iubire și galanterie, atît de străine moravurilor și caracterelor acestora. N-ar fi putut înfățișa faptele prinților lor, așa cum au făcut englezii?“ Voltaire va fi cel care va încerca să răspundă acestei dorințe. Dar pînă atunci, „eroilor antici li se pune pe cap o pălărie împodobită cu pene, care seamănă cu cele puse pe baldachine“, iar străinii „nu se pot adeseori împiedica să-i numească domnul Cezar sau domnul Ahile“ [2].

De altfel, chiar făcînd abstracție de această greșeală, autorii francezi își dau parcă strădania, după Riccoboni, pentru a dăuna adevărului pasiunii: „Oare este verosimil...ca un erou stăpînit de cea mai violentă pasiune să-și declame sentimentele în funcție de metafizica cea mai rafinată? Această pretinsă frumusețe produce un efect absolut contrariu intenției poemului tragic. Tocmai cînd situația nefericită a eroului te emoționează adînc, din gura acestui erou curios, deznă-

[1] *Dissertation sur la tragédie moderne*, p. 303.
[2] *Ibidem*, p. 316.

Scanned with OKEN Scanner

dăjduit iese o maximă atît de înălțătoare, sau o sentință atît de stranie, și atît de neprevăzută, încît distrage atenția inimii, acaparînd-o în întregime pe cea a minții". Poeții săvîrșesc o mare greșeală de fiecare dată cînd „își pun personajele să folosească un limbaj care nu este potrivit nici cu condiția, nici cu vîrsta și nici cu sexul lor". Riccoboni duce atît de departe această exigență, încît găsește că pînă și grecii au greșit în această privință; francezii greșesc în mod absolut: Adeseori vezi în tragedia lor cum eroii și confidenții acestora, femeile și copiii vorbesc același limbaj, și mai ales debitează maxime și sentințe cu aceeași emfază" [1].

Cele două preocupări ale lui Riccoboni se regăsesc la Conti. Și el critică *la poca distinzione delle nazioni*, și precizează: „cum acest defect constă mai ales în a atribui diferitelor popoare, chiar și celor mai barbare, galanteria amoroasă și spiritul manierelor franceze, el are drept urmare nerespectarea celorlalte caracteristici naționale și o totală confuzie" [2]. Totuși, el se ocupă încă și mai mult de stilul tragic, prea retoric și prea emfatic în cazul tragicilor francezi. Ca și Fénelon, nu le iartă felul cum uită orice amănunt concret, orice reminiscență clară și imediată a acțiunii, înecînd totul în considerații foarte generale, ce-și au aproape totdeauna originea în împrejurări străine de personaj, pe care poetul nu-l consideră decît ca propriul său purtător de cuvînt. În acest sens, el dezaprobă atît monologurile cît și anumite dialoguri și, pentru același motiv, condamnă cu totul personajele care nu par a fi decît spectatorii acțiunii, cum este cazul infantei din *Cidul*, și pe toate cele introduse în piesă în calitate de confidenți.

---

[1] *Ibidem*, pp. 308—319.

[2] „Il...difetto, il quale è molto generale, è la poca distinzione delle nazioni; e come che consista esso principalmente nell'atribuire a vari popoli anche più barbari la galanteria amorosa e il genio delle Francesi manieri, si trova talor notabile anche per l'inosservanza e per la confusione delle altre nazionali proprietà (*Paragone*, p. 105).

Scanned with OKEN Scanner

Italienii sînt prea retorici în stilul lor tragic, mai ales în locurile unde eroul ar trebui să fie pe de-a-ntregul stăpînit de pasiune, dar nici francezii nu se lasă mai prejos. Conti consacră multe rînduri acestui stil fals din piesele lui Corneille, ale lui Racine și ale imitatorilor lor. Nu pot fi apărați pe motivul că demnitatea tragediei trebuie păstrată: dimpotrivă, ea este astfel înjosită: „Se pare că francezii socotesc că alterarea expresiilor firești este necesară tragediei pentru ca ea să-și poată menține demnitatea; fac asta fiindcă nu au observat că demnitatea depinde în primul rînd de caracterul grav al sentimentelor, care cer, înainte de orice, o exprimare simplă. Îmi amintesc că tocmai din această pricină un fals savant a căzut în greșeala de a spune că într-o tragedie toate personajele trebuie să vorbească într-unul și același stil; nimic mai greșit, căci simțămintele unei doici trebuie să fie foarte diferite de cele ale unui erou“ [1].

În ce constă falsitatea retoricii franceze? În nivelarea limbajului tuturor personajelor, așa cum am văzut: în al doilea rînd, în lipsa de amănunte concrete, în preaplinul de generalități abstracte: „Limbajul obișnuit din tragedia franceză este o nesfîrșită țesătură de abstracțiuni, de semne, de *pars pro toto*, de metafore și de alte asemenea lucruri. Virtuțile, viciile și celelalte însușiri sînt de fapt adevăratele personaje care acționează în cele mai multe cazuri... Cît privește folosirea figurilor, voi observa că tronurile, coroanele, sceptrele, laurii, lanțurile sînt cuvintele pe care le auzi tot timpul și care înlocuiesc expresiile

[1] „Pare che i Francesi abbiano stimato l'alterazione delle naturali espressioni necessaria alla tragedia per la conservazione della sua dignità, per non avere avvertito, ch'ella dipende principalemente della gravità de sentimenti, la quale ama meglio per lo più la semplicità. Per mancanza di tale avvertenza mi sovviene esser caduto qualche saputello nell'errore di credere che in una tragedia convenga ad ogni persona il medesimo stile il che é falsissimo: perche i sentimenti d'una nutrice debbono essere diversissimi da quelli d'un Eroe“ (*op. cit.*, p. 143n.).

Scanned with OKEN Scanner

proprii de parcă acestea ar fi deocheate“ [1]. Limbajul metaforic este, în esență, limbajul poetic: de aceea greșeala tragicilor francezi nu constă atît în folosirea lui cît în felul cum abuzează de el: „Expresiile metaforice își află locul într-o tragedie ca fiind apte să reprezinte pasiuni violente; de aceea în piesele franceze există pasaje unde metaforele sînt folosite într-un chip desăvîrșit; totuși, frecvența metaforelor prezintă două mari inconveniente; în primul rînd, fiind în cantitate prea mare, stilul este prea abundent metaforic; în al doilea rînd, cele mai multe se repetă, căci rareori nu întîlnești într-o scenă nenorocirea desemnată printr-o furtună, relele ce înăbușă sufletul desemnate printr-un abis, mîhnirea, prin fulger, diferite privațiuni prin sacrificiu, cel ce moare, prin victimă etc.“ [2] Conti vede rezultînd din asemenea procedeu un plictis pe care el îl compară cu greața pe care o simți dacă mănînci întruna același fel de bucate. De altfel, există

---

[1] „Il linguaggio ordinario delle francesi tragedie è un perpetuo tessimento d'astratti, di segni, di parti che fanno le veci del tutto, di traslati, e di cose simili. Le virtù, le vizi, e l'altre qualità sono per lo più le persone agenti... Intorno l'uso de'segni, osservo che gli Troni, le corone, gli scettri, gli allori, i ferri, o le catene sono formole, che sempre s'hanno nell'orecchio; schifandosi le dizioni proprie delle cose significate come se fossero disoneste“ *(ibidem*, pp. 144—145).

[2] „Le dizioni metaphoriche sono assai lodevoli nelle tragedie comme opportune per ispiegar le passioni violente; e si trovano nelle favole francesi de'passi, in cui se n'é fatto un'uso degnissimo: nonpertanto la frequenza de' traslati e doppiamente in esse viziosa; cioé per la copia loro, ond'é constituita affettamente troppo gran parte della elocuzione; e pur la repetizione di moltissime: poiche rada é quella scena ove non s'incontrà o la tempesta per la avversità, o l'abisso per l'opression de mali, o il fulmine per lo castigo, o il sacrifizio per la sofferenza di qualque privazione, o la vittima per chi soccombe, o il carnefice per chi, o per ciò, che da pena, o la fiamma per l'amore. Due mali nascono della frequenza de'tropi sin ádora descritta: prima con tedio simile a quella nauseo. che provarebbe chi prendesse per cibo continuo un condimento: inoltre si cada sovente in qualche monstuosità per l'innestamento di quelli che sono disadatti“ *(op.cit.*, p. 146).

Scanned with OKEN Scanner

tropi și figuri de stil care sînt prea nobile pentru limbajul tragic, și anume: tropii și figurile lirice, alegoria, apostrofa; perifrazele, deși îngăduite, sînt prea frecvente la francezi; epitetele nu trebuie să fie niciodată inutile și lipsite de interes cum se întîmplă atît de des în tragediile franceze. Conti citează un exemplu care se repetă la infinit: „întunecata noapte" (*Estera*, I, 3) sau „noaptea obscură" (*Fedra*, I, 3), expresii ce se repetă și la alți autori, ca Duché, Voltaire (*Oedip*, II, 2) sau La Fosse.

Conti, care era în corespondență cu cercurile literare și critice din tînăra Germanie a acelei epoci a contribuit, fără nici o îndoială, la instituirea atitudinii rezervate pe care o vor proclama Lessing și cercul său cu privire la tradiția clasică ce le venea din Franța.

De vreme ce se spune și se repetă că tragedia trebuie să semene cît mai mult cu viața, trebuie să ne întrebăm pînă unde este cazul să fie adoptat firescul și dacă, din întîmplare, stilul poetic în sine nu este tocmai contrariul firescului. Oare nu trebuie aplicat acel ceva voit de Lamotte pentru poezie în general, și încă și mai pe bună dreptate poate, tragediei, care, prin definiție, trebuie să iluzioneze? Odată problema pusă, se va încerca delimitarea domeniilor realității și al convenției în stilul tragic. Anglia se va ocupa în modul cel mai sistematic de această chestiune. Home află, sub acest raport, un predecesor în Hurd, care este un dușman declarat al stilului clasic francez, chiar atenuat, ca acela din piesa *Caton* de Addison; după el, durerea trebuie să se exprime simplu, dacă vrea să ne emoționeze.

Totuși, de aici nu se poate trage concluzia că într-un moment de durere și suferință nu trebuiesc folosite figuri de stil și tropi; dimpotrivă, anumite metafore se insinuează de la sine în asemenea momente, autorul trebuind doar să știe cum să le folosească. Societatea, viața socială cotidiană, ne reduc la un model, la un poncif care nu diferă prea mult după Hurd de imitația perfectă a maimuțelor. Or, într-o clipă de pasiune,

Scanned with OKEN Scanner

redevenim noi înșine și nu ne mai amintim de modelul adoptat. Raporturile dintre natură și convenție pot fi reprezentate în felul următor: „Natura umană este creată astfel încît dacă sîntem oricît de puțin stăpîniți de bucurie sau de tristețe, de curaj sau de deznădejde, de plăcere sau de durere, de fericire sau de nefericire, de siguranță sau de primejdie, sau prinși în mrejele iubirii, în ghearele urii sau ale spaimei, imaginația ne înfățișează întruna nenumărate tablouri și imagini care corespund stării noastre sufletești din acel moment. Aceste imagini se colorează în mod diferit în funcție de deprinderile pe care le căpătăm prin naștere, condiție socială, învățătură și ocupații. Poezia este reprezentarea acestor tablouri, iar arta dramatică este expresia lor exactă la scară mare“ [1]. Astfel, deși deprinderile sociale influențează într-un anumit fel coloritul acestor tablouri din imaginația noastră, esența lor provine totuși din natura umană trezită de pasiuni. Și iată de ce Kurd revendică pentru poezie, și chiar și mai ales pentru poezia dramatică, libertatea de a folosi un limbaj dezechilibrat, adică metaforic, în ciuda marii diferențe care îl desparte de limbajul cotidian.

Unul din principalele capitole ale cărții *Principii de critică* de Home este consacrat problemei stilului poetic și a distanței mai mult sau mai puțin mari care îl separă de stilul natural. Vizînd prin aceste observații întreaga poezie, Home se ocupă totuși mai ales de genul dramatic care, căutînd emoția imediată, părea să vrea a obține în mod cu totul special asemănarea cu firescul.

Dacă vrem să simțim plăcere în fața unei tragedii, ea trebuie să fie capabilă să ne iluzioneze atît de mult încît să trezească în noi o emoție prin faptul că ne amintește de realitate; trebuie ca ea să fie firească, ca spectatorul să uite că se află la teatru, ca el să găsească aici viața, omul, eroul, uitîndu-l pe autor. De aici, o lungă serie de observații cu privire la necesitatea firescului, și

[1] Hurd, *op. cit.*, vol. 1, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

numeroase critici îndreptate împotriva tuturor celor ce i se opun.

Nicăieri nu este mai necesară decît aici *prezența ideală*, termeni de care autorul se slujește pentru a ne spune că tot ce se petrece în artă trebuie să ne fie prezent în mod nemijlocit. Or, nimic nu-i mai opus acesteia, decît felul cum anumiți autori dramatici descriu pasiunile, în loc să le reprezinte: „Acest mod descriptiv de a exprima pasiunile duce la un rezultat foarte neplăcut. Simpatia noastră nu este trezită de o descriere: ar fi trebuit să ne aflăm ca și cufundați într-un vis, în care să credem că vedem ceva real; fiecare detaliu trebuie să ne pară prezent, evoluînd parcă în fața ochilor noștri“ [1]. Acest reproș le este adresat de-a dreptul tragicilor clasici francezi, nefiind exceptați nici cei mai mari, Corneille și Racine. Corneille „descrie pasiunile în stilul unui spectator, în loc să le exprime ca un om care le simte; prin urmare, el cade adeseori într-o... monotonie plicticoasă și într-un stil emfatic și declamatoriu“. Or, Corneille este cel care doar anunță genul: „poeții recenți care l-au urmat au obișnuit auzul francezilor cu un stil artificial, emfatic și declamatoriu, care nu se potrivește cu nici o pasiune“. Iată motivul pentru care aceste tragedii pot fi atît de ușor parodiate. Acest stil al declamației continue se agravează în mod firesc, devenind și mai dezagreabil, de îndată ce este folosit de poeții de mîna a doua.

Și nu fără motiv englezii găsesc prea rapidă recitarea franceză, după cum francezii o găsesc prea înceată pe cea a vecinilor lor de dincolo de Marea Mînecii; dar adevărata pasiune, mai ales cea care se lamentează, cum se întîmplă adeseori în tragedie, vorbește cu încetineală, în timp ce,

---

[1] “This descriptive manner of expressing passion, has a very unhappy effect: our sympathy is not raised by description; we must first be lulled into a dream of reality and every thing must appear as present and passing in our sight” (*op. cit.*, vol. 2, p. 159).

Scanned with OKEN Scanner

dimpotrivă, declamînd, actorul „se entuziasmează tot mai mult", grăbindu-și rostirea" [1].

Zadarnic spune Corneille în ale sale *Observații asupra Cidului* că discursul tragic trebuie să fie mai puțin firesc decît realitatea, pentru că altminteri s-ar transforma într-o suită de interjecții, Home nu-i nici pe departe de aceeași părere: „Asta înseamnă de fapt să susții că gîndurile forțate plac mai mult decît gîndurile firești, și merită să fie considerate superioare acestora din urmă" [2]. Naturalismul forțat al lui Diderot din cele două piese ale sale a demonstrat totuși că argumentele lui Corneille erau, în parte, corecte. Home îl atacă vehement pe autorul *Cidului* cu privire la tiradele sale așa-zis pătimașe, care curg cu o încetineală și o emfază neîntrerupte: „Dacă aș vrea să citez exemple din acest poet privitoare la greșeala de care vorbesc, aș putea copia tragedii întregi, căci greșește și în această privință, ca și atunci cînd ne oferă propriile sale gînduri, adică cele ale unui simplu spectator, drept ceea ce înseamnă o adevărată pasiune" [3].

---

[1] "... he (Corneille) describes in the style of a spectator, instead of expressing passion like one who feels it; and also...he is thereby betray'd into...a tiresome monotony and a pompous declamatory style". — "Corneille led the way; and later writers imitating his manner, have accustomed the French ear to a style, formal, pompous, declamatory, which suits not with any passion". — "... plaintive passions, which are the most frequent in tragedy, having a slow motion, dictate a slow pronunciation: in declamation, on the contrary, the speaker warms gradually; and as he warms, he naturally accelerates his pronunciation" (*ibidem*, pp. 163; pp. 163—165 n.).

[2] "Corneille, in his *Examen of the Cid*,...observes, that if poets did not indulge sentiments more ingenious or refined then are promted by passion, their performances would often be low; and extreme grief would never suggest but exclamations merely. This is in plain language to assert that orc'd thoughts are better than those that are natural, and ought to be preferred" (*ibidem*, pp. 190—191).

[3] "Were I to give instances from that author of the fault under consideration, I might transcribe whole tragedies; for he is not less faulty in this particular, than in passing upon us his own thoughts as a spectator, instead of the genuine sentiments of passion" (*ibidem*, p. 221).

Scanned with OKEN Scanner

Şi Racine cade prea adeseori în defectul de a descrie pasiunile în loc de a le reprezenta. Home citează ca exemplu scena a treia din actul al doilea şi scena a cincea din actul al treilea din *Estera*, ca şi scena a şaptea din actul al doilea din *Athalie*. El preţuieşte la Racine marea delicateţe, dar îl învinuieşte că este lipsit de o anumită forţă, mai ales în comparaţie cu marele model de forţă şi de stil tragic care este Shakespeare. Racine „rămîne totdeauna în limitele bunului simţ, în cele mai multe cazuri este corect, nu este niciodată vulgar, se menţine într-o zonă medie a demnităţii, fără să atingă vreodată sublimul, descrie cu delicateţe pasiuni duioase, dar adevăratul limbaj al unei pasiuni entuziaste şi vehemente îi este pe de-a-ntregul necunoscut“ [1].

Aşa cum am mai arătat, pentru Home idealul genului îl reprezintă Shakespeare, pe care el îl opune întregii tragedii clasice, lui Corneille şi Racine dar şi lui Voltaire. În general, întreaga lui critică nu face decît să formuleze teoretic, spune el, ceea ce Shakespeare a pus în practică. „Shakespeare îi depăşeşte pe toţi scriitorii în arta de a zugrăvi pasiunile. Este greu să spui în ce este mai desăvîrşit, în măiestria cu care înfăţişează fiecare pasiune în funcţie de fiecare caracter în parte şi cu care găseşte tocmai temperamentul ce rezultă din îmbinările diferitelor nuanţe ale pasiunii, sau în arta pe care o are de a înzestra fiecare temperament cu exprimarea cea mai proprie“ [2]. El îl înalţă în slăvi pe ilustrul său compatriot, arătînd că toţi care îl cunosc şi se

---

[1] “... he is always sensible, generally correct, never falls low, maintains a moderate degree of dignity without reaching the sublime, paints delicately the tender passions, but is a stranger to the true language of enthusiastic or fervid passion“ (*ibidem*, p. 224).

[2] “Shakespeare is superior to all other writers in delineating passion. It is difficult to say in what part he most excels, whether in moulding every passion to peculiarity of character, in discovering the sentiments that proceed from various tones of passion, or in expressing properly every different sentiment” (*ibidem*, pp. 217—218).

Scanned with OKEN Scanner

pricep la teatru știu foarte bine că nici o laudă nu este prea exagerată cînd e vorba de Shakespeare. Numai scenele din care lipsește pasiunea îl fac să pară inferior în raport cu ceea ce este el de fapt; voind să-și înnobileze limbajul și să-l ridice deasupra modului de exprimare obișnuit, și neputîndu-se lăsa dus de înflăcărarea pasiunii, cade în cugetări încîlcite și în expresii obscure; tocmai în acest scop, el recurge la rimă în asemenea scene. În toate acestea nu e nimic uimitor, de vreme ce nu avea nici un model pentru un astfel de limbaj; dar către sfîrșit el ajunge să fie desăvîrșit chiar în această privință. Mai curios este faptul că Home ar vrea să propună aici un principiu de stilometrie; căci această observație, spune el, poate să ne-ndrepte mai sigur decît tradiția către o concluzie corectă, cînd vrem să-i orînduim operele în funcție de epocile cînd au fost scrise" [1].

Un exemplu foarte convingător privind absoluta superioritate a lui Shakespeare îi este oferit de monologuri. Acestea sînt ratate la Corneille tot atît și chiar mai mult decît la Terențiu, din cauza corectitudinii și răcelii lor. În general monologul nu este admisibil decît în momente de mare pasiune și niciodată la rece. Racine oferă numeroase exemple de situații opuse: „aproape toate monologurile sale sînt discursuri în regulă, alcătuind un lanț din care nu lipsește nici o verigă, și care se desfășoară în mod desăvîrșit, fără nici un fel de întrerupere", ca monologul lui Antiohus din scena a doua a actului întîi din *Bérénice*, sau cele din *Bajazet*, III, 7 *Mithridate*, III, 4, IV, 5, *Iphigenia* IV, 8 [2]. De altfel dialogurile înseși nu sînt uneori decît monologuri, arareori întrerupte de alte personaje, avînd aceleași defecte. În *Cidul* „Ximena, dorind să obțină satisfacție împotriva lui Rodrig, rostește, în

---

[1] "... an observation that, with greater certainty than tradition, will direct us to arrange his plays in the order of time" (*ibidem*, p. 219)

[2] "His soliloquies, almost without exception, are regular harangues, a chain completed in every link, without interruption or interval" (*ibidem*, p. 229).

Scanned with OKEN Scanner

locul unei sfidări firești și patetice, un discurs plin de toate florile retoricii... E cu neputință să-ți imaginezi un limbaj mai contrariu tonului pasiunii decît acest discurs înflorit. El mi se pare mai apt să stîrnească rîsul decît să trezească tristețea sau mila!“ [1] La urma urmei, prilejul de a folosi monologuri este mai curînd rar. Dacă sînt monologuri pasionate, ele nu pot fi întrerupte decît în cazul cînd este reprezentat un individ foarte vesel și foarte flecar ca Falstaff; atunci poate fi utilizat sub forma unei conversații așa cum a făcut Shakespeare în scena a doua din actul al cincilea din *Henric VI*. Chiar și fără această particularitate, poate fi introdus ca monolog continuu, neavînd nimic comun cu dialogul, așa cum a făcut același poet în *Hamlet*, dar asemenea prilej este rar; trebuie ca „subiectul să fie important, să facă o impresie puternică, fără ca totuși să ne neliniștească prea mult“. Home citează aici atît piesa *Caton* de Addison, cît și *Hamlet* al cărui monolog, și faptul merită să fie amintit, nu-i apare a fi decît „o meditație senină asupra subiectului care ne interesează cel mai mult“ [2].

Iată materialul critic al lui Home. Dar care sînt datele sale teoretice asupra limitelor ce trebuie date stilului poetic?

Home cere ca autorul să observe în natură dacă anumite pasiuni reprezentate nu exclud vorbirea, sau, cel puțin, nu o reduc la expresia ei cea mai simplă. Este evident că omul simte, prin

---

[1] “Chimene demanding justice against Rodrigue who killed her father, instead of a plain and pathetic expostulation, makes a speech stuffed with the most artificial flowers of rethoric... Nothing can be contrived in language more averse to the tone of the passion than this florid speech: I should imagine it more apt to provoke laughter than to inspire concern or pity” (*ibidem*, pp. 233—234).

[2] Cf. *Ibidem*, pp. 230—231: „And even without dialogue, a continued discourse may be justified, where the soliloquy is upon an important subject that makes a strong impression, but without much agitation... “that admirable soliloquy in *Hamlet* upon life and immortality, being a serene meditation upon the most interesting of all subjects”...

Scanned with OKEN Scanner

chiar firea lui, o nevoie de a-și împărtăși celuilalt gîndurile sau nefericirile, o nevoie de a se plînge; totuși, oricît de firească ar fi această înclinație, „ea nu acționează cu prilejul oricărei stări sufletești. Cînd ești peste măsură de mîhnit, îți place să fii trist, și disprețuiești orice mîngîiere. O mare mîhnire este taciturnă, deci, căci pe dată ce începi să te plîngi altuia, cauți o mîngîiere... Doar cînd nefericirea scade, și nu înainte, ea găsește cuvintele de care are nevoie“ [1]. Tot astfel, uimirea și spaima fac să amuțească vocea și cuvîntul. În orice caz, chiar dacă pasiunea vorbește, autorul trebuie să înțeleagă că ea nu se poate exprima printr-un discurs neîntrerupt și că trebuie să evite cu orice preț asemenea greșeală: „Cum nici o pasiune nu poate exista vreme îndelungată fără întrerupere, și nici la fel de intensă, este firesc ca limbajul ei să fie de asemenea inegal și întrerupt; de altfel, chiar în timpul unui acces neîntrerupt al unei pasiuni, noi nu exprimăm în cuvinte decît sentimentele cele mai importante“ [2].

Limbajul figurat nu trebuie să fie rezervat decît anumitor pasiuni, cărora el li se potrivește în mod firesc: „Simțămintele de bucurie, care încîntă și dilată sufletul, se exprimă prin epitete puternice și expresii figurate. Pasiunile deprimante, care ne răpesc curajul, caută să se exprime simplu... Expresia figurată este fructul unei imaginații inspirate, și, de aceea, nu poate fi

---

[1] “But this propensity operates not in every state of mind. A man immoderatly grieved, seeks to afflict himself; and self-affliction is the gratification of the passion: immoderate grief accordingly is mute; because complaining is struggling for relief... When grief subsides, it then no sooner finds a tongue” (*ibidem*, pp. 209—210).

[2] “As no passion have any long uninterrupted existence nor beats always with an equal pulse the language suggested by passion, is also unequal and interrupted: and even during an uninterrupted fit of passion, we only express in words the more capital sentiments” (*ibidem*, p. 211).

Scanned with OKEN Scanner

decît limbajul unei mîhniri sau al unei suferințe“[1]. Și totuși, tragedia este bazată în primul rînd pe durere și pe suferință, și nu se poate lipsi de ele; care sînt deci precauțiile pe care trebuie să le luăm pentru ca discursurile tragice să-și păstreze o aparență de firesc? Trebuie observat principiul care, într-o limbă, hotărăște în favoarea inversiunilor: în tumultul pasiunii, exprimăm în general, în primul rînd, ceea ce ne emoționează cel mai mult în acel moment. Cît privește limba însăși, iată opinia lui Home: „Pentru a obține o asemănare exactă între cuvinte și gînduri, exprimarea unor sentimente grăbite și vehemente trebuie să se împodobească cu cuvinte compuse din silabe scurte și pronunțate repede, căci acestea dau o impresie de grabă. Dimpotrivă, simțămintele care persistă îndelung asupra obiectelor care le-au produs, se exprimă cel mai bine prin cuvinte avînd silabe lungi. O persoană melancolică gîndește cu încetineală, de aceea expresia cuprinzînd cele mai multe cuvinte nu numai din silabe lungi, dar și din multe silabe, este adecvată unei asemenea constituiri sufletești“. Citățm aceste idei ale lui Home ca pe o curiozitate, dat fiind că ele dovedesc atenția pe care epoca a știut să o îndrepte către observarea metodică a limbii, pînă și în cele mai mici părți ce o compun, adică în silabe. Home nu uită să se ocupe nici de caracteristicile ei generale, discutînd și problema alegerii cuvintelor și frazelor. „Pentru că asemănarea dintre idei și cuvinte să fie păstrată, mai trebuie și ca limbajul, în funcție de simțămînt, să fie blînd sau aspru, monoton sau întrerupt. Simțămintele blînde și grațioase sînt exprimate cel mai bine prin cuvinte blînde și care parcă ar curge neîntrerupt. Uimirea, spaima și alte pa-

[1] “... pleasant emotions, which elevate or swell the mind, vent themselves in strong epithets and figurative expressions; but humbling and dispiriting passions affect to speak plain... Figurative expression being the work, of an enlivened imagination, cannot be the language of anguish or distress“ (*ibidem*, pp. 213—214).

Scanned with OKEN Scanner

siuni exprimînd neliniștea, au nevoie de un limbaj aspru și sacadat“ [1].

Am consacrat aceste numeroase rînduri lui Home, mai întîi pentru că el observă metodic și în amănunt limbajul poetic, ceea ce este caracteristic atît pentru el cît și pentru Anglia (să ne gîndim și la observațiile foarte asemănătoare irle lui Burke despre frumos și sublim), și în al doilea rînd, pentru că nimic nu ar putea dovedi mai bine cît de departe se găseau probabil englezii ve spiritul clasic francez, al cărui merit este de a fi putut și știut să-și creeze o formă atît de caractepstică — prin stil și limbă, sub raportul tuturor avantajelor și defectelor sale.

5. CRITICA FELULUI CUM ESTE CONSTRUITĂ TRAGEDIA FRANCEZĂ: REGULA CELOR TREI UNITĂȚI[2]

În comparație cu criticile atît de vehemente referitoare la caracteristicile generale, la subiectele și la stilul tragediei clasice, construcția ei, întemeiată pe regula celor trei unități, este relativ acceptată. În prima jumătate a secolului nu

---

[1] “To preserve the foregoing resemblance between words and their meaning, the sentiments of active and hurrying passions ought to be dressed in words where syllables prevail that are pronounced short or fast; for these make an impression of hurry and precipitation. Emotions, on the other hand, that rest upon their objects, are best expressed by words where syllables prevail that are pronounced long or slow. A person affected with melancholy has a languid and slow train of perceptions: the expression best suited to this state of mind, is where words not only of long but of many syllables abound in the composition;... To preserve the same resemblance, another circumstance is requisite, that the language like the emotion, be rough or smooth, broken or uniform. Calm and sweet emotions are best expressed by words that glide softly: surprise, fear, and other turbulent passions, require an expression both rough and broken” (*ibidem*, pp. 215—216).

[2] Kühr, *Verlauf des Streites um die drei Einheiten im franz. Drama*, Landskron in Böhmen, 1876—1877.

Scanned with OKEN Scanner

întîlnim decît cîteva mărturii prin care este respinsă. Ne gîndim aici, firește, la Franța, căci în Anglia, admiratorii entuziaști ai lui Shakespeare nu puteau să nu nesocotească cele trei unități; ba chiar și în Anglia, piesa *Caton* de Addison le-a favorizat o anume vreme.

Principala voce care s-a ridicat, în prima jumătate a secolului, împotriva regulilor celor trei unități, este cea a lui Lamotte. El ajunge cu critica foarte departe: nu acceptă nici una din cele trei unități. Să începem cu unitatea de loc: „Unitatea de loc nu numai că nu este esențială, dar, de obicei, ea este potrivnică verosimilului. Nu este firesc ca întreaga acțiune să se petreacă într-una și aceeași încăpere sau piață. Numai înmulțind întîmplările și făcîndu-le verosimile prin nenumărate pregătiri, pot fi adunate în același loc diferite personaje, pentru a face aici și a spune tocmai cînd trebuie, după necesitățile intrigii, lucruri care ar trebui făcute sau spuse altundeva. Dacă privim mai cu atenție, vom vedea că pînă și cei mai mari poeți, în ciuda măiestriei lor, violează multe convenții, pentru a respecta această pretinsă regulă". Și el o respinge cam în același fel cum va respinge Conti, cîțiva ani mai tîrziu, neverosimilul adevărat și pretins al ariei de operă. Dacă spectatorul este în măsură să admită că, fiind la Paris, la teatru, el se află la Atena, nu există nici un motiv plauzibil pentru care el să nu poată schimba în imaginație locul unde se petrece acțiunea o dată cu fiecare act. Mai știm din experiență, ne spune Lamotte, că în operă o asemenea schimbare de loc scenic nu ne șochează, ci dimpotrivă, el sporește iluzia. Rezultă de aici o constatare defavorabilă regulilor folosite: „principiile noastre sînt pur și simplu fanteziste, de vreme ce condamnăm într-un teatru ceea ce aprobăm într-un altul de același gen". Inconvenientele regulii unității de loc sînt dintre cele mai grave: „adeseori din pricina ei spectatorul pierde părți din acțiune pe care ar vrea să le vadă, și care nu pot fi înlocuite decît prin povestiri întotdeauna mai puțin frapante

Scanned with OKEN Scanner

decît acțiunea însăși“ [1]. De aceea el ar vrea ca autorii să cunoască bine și să imite teatrul englez care nu izgonește din scenă o seamă de acțiuni și de tablouri ciudate. Căci Lamotte ar dori ca peripețiile acțiunii să fie mai complicate, mai numeroase și mai variate: „Mărturisesc că înclin mult pentru peripeții cît mai numeroase, pentru motivul că într-un eveniment prea simplu varietatea nu poate fi decît fină, iar uniformitatea fondului este mult mai frapantă decît diversitatea împrejurărilor; în fața peripețiilor numeroase... mintea și inima sînt emoționate clipă de clipă prin tablouri foarte variate, și astfel atît curiozitatea, cît și pasiunea sînt în același timp și în chip mai sigur satisfăcute“. Or, nu așa procedează autorii de piese contemporani cu Lamotte: „Cele mai multe dintre piesele noastre nu sînt decît dialoguri și povestiri; surprinzător este că acțiunea însăși care l-a impresionat pe autor și l-a determinat să-și aleagă subiectul, se petrece aproape totdeauna în culise“. Dacă englezii păcătuiesc în această privință printr-un exces, nu trebuie împrumutat de la ei decît ceea ce nu depășește dreapta măsură. „Dar presupunînd că aceste defecte au fost evitate, cîte acțiuni importante pe care spectatorul ar vrea să le vadă îi sînt sustrase sub pretextul regulii unității de loc, înlocuite fiind doar prin niște povestiri, insipide în comparație cu acțiunile înseși: căci, trebuie să o spunem în treacăt, aceste povestiri au foarte multe inconveniente. Fie că, pentru a crea iluzia prezenței obiectelor, sînt prea emfatice sau prea poetice și atunci s-ar părea că poetul și-a rezervat sieși un fel de demonstrație strălucită, luînd locul celui care povestește [2]; fie că sînt prea amănunțite și prea exacte în raport cu pasiunea celui care le ascultă, și care nu se interesează decît de ceea ce îl privește direct“. Și modernul Lamotte nu uită să citeze maxima lui Horațiu,

---

[1] Lamotte, *Discours sur la tragédie à l'occasion des Macchabées*, *ed. cit.*, vol. 4, pp. 38—39.

[2] *Argumentul* lui Diderot, în *Bijuteriile indiscrete*.

Scanned with OKEN Scanner

care spune că ochii sînt mai impresionabili decît urechile [1].

Nici unitatea de timp, așa cum este înțeleasă și practicată, nu valorează mai mult. Sau acțiunea unei piese trebuie să dureze numai două ore, adică atîta timp cît are loc spectacolul la teatru, sau este indiferent dacă acțiunea piesei se petrece în douăzeci și patru de ore sau în mai mult de douăzeci și patru de ore. Anumite subiecte doar cu greu pot fi astfel dezvoltate încît să dureze doar douăzeci și patru de ore. Dacă s-ar renunța la obstacolele ridicate de unitatea de timp, „s-ar deschide poate totul... către o mai vastă desfășurare a sentimentelor, poetul fiind eliberat de jugul pregătirilor care ocupă de obicei o mare parte din piesă", ceea ce înseamnă că abolirea unității de timp ar facilita expunerea subiectului.

Și în acest caz, opera demonstrează că unitatea de timp nu este absolut necesară. Anumite aspecte neverosimile nu micșorează puterea noastră de a ne iluziona: Inima nu este sclava regulilor pe care mintea le-a imaginat, fără voia ei, și nu are de cîștigat decît oferindu-și toate iluziile necesare plăcerii sale" [2]. Inima, și nu mintea creează iluzia; omul matur are o inimă ce se poate iluziona la nesfîrșit, ca și mintea unui copil, și numai cu acest preț arta poate să pună stăpînire pe sufletele noastre.

Unitatea de acțiune ea însăși nu scapă de criticile lui Lamotte; la primă vedere, s-ar spune chiar că dintr-o prejudecată critică, mai curînd decît dintr-o adevărată necesitate. El critică aici supralicitînd: introduce un termen nou, cel de „unitate de interes", despre care spune că este mai restrînsă decît unitatea de acțiune. „Dacă mai multe personaje sînt în mod diferit interesate în raport cu același eveniment, și dacă toate merită să trăiesc și eu pasiunile lor, avem atunci

---

[1] *Discours à l'occasion de Romulus*, *ed. cit.*, vol. 4, pp. 184—185.

[2] *Discours à l'occasion des Macchabées*, *ed. cit.*, vol. 4, p. 42.

de-a face cu o unitate de acțiune și nu cu o unitate de interes; pentru că adeseori, în acest caz, eu îi pierd din vedere pe unii eroi, pentru a mă identifica altora, dorind și temîndu-mă, spre a spune astfel, în prea multe direcții "[1]. După ce doboară cele două, sau chiar cele trei unități, Lamotte pare a introduce o a patra, cea mai nefastă dintre toate, pentru că ea obligă la sacrificarea majorității tragediilor din repertoriul existent. Spunînd că pentru a fi frumoasă, o tragedie nu trebuie să aibă decît un personaj interesant, Lamotte nu judecă lucrurile altfel decît toți cei care argumentau și vor argumenta pentru excluderea infantei din *Cidul*.

Nu sîntem deci decît și mai mirați cînd aflăm că Lamotte nu vedea în Cidul nici o greșeală împotriva unității de interes. Adresîndu-i-se lui Voltaire [2], el spune că nu vede în *Cidul* existența unei unități de acțiune, dar că vede tocmai o unitate de interes, „pentru că singurele personaje care interesează sînt Rodrig și Ximena". Lamotte apără aici *Cidul* fără să se refere în vreun fel la infantă. Dar versiunea trunchiată a *Cidului* apare pentru prima oară în 1734 [3], ceea ce înseamnă că el nu uitase de infantă, lucrînd pe un text trunchiat. În orice caz el nu crede că ea ar suscita vreun interes, părere pe care nu o putem aproba astăzi. Considerăm că *Cidul* nu păcătuiește împotriva unității de interes, tocmai pentru că admitem că interesul nostru se poate îndrepta asupra mai multor persoane, cu condiția ca să existe o anumită gradație; astfel înțeles, termenul de unitate de interes ne pare a înlocui în mod fericit pe cel de unitate de acțiune.

Punctul de vedere al lui Lamotte era izolat: așa cum am spus, chiar cei care criticau vehement alte aspecte ale edificiului clasic admiteau regula celor trei unități. Voltaire le respectă cu religio-

---

[1] *Discours à l'occasion des Macchabées*, vol. 4, p. 44.

[2] *Suite des réflexions sur la tragédie, où l'on répond à M. de Voltaire*, 1730, *ed. cit.*, vol. 4, p. 431.

[3] *Pièces dramatiques choisies et restituées par Monsieur****, Amsterdam, F. Changnion.

zitate. Prefața la al său *Oedip* din 1730 cuprinde profesiunea lui de credință cu privire la acest subiect, iar părerile lui nu s-au schimbat sub acest raport. Iată ce spune despre unitatea de acțiune: „Ce este o piesă de teatru? Reprezentarea unei acțiuni. De ce a unei singure acțiuni, și nu a două sau trei? Pentru că mintea omenească nu poate cuprinde mai multe obiecte în același timp; pentru că interesul divizat se anihilează curînd; pentru că sîntem șocați cînd vedem chiar într-un tablou două evenimente; pentru că, în sfîrșit, însăși natura ne-a dăruit acest precept, care trebuie să rămînă invariabil, ca și ea". El polemizează cu Lamotte împotriva suprimării unității de loc: „Pentru același motiv, unitatea de loc este esențială; căci o singură acțiune nu se poate petrece în mai multe locuri în același timp". El citează drept unic argument faptul că un tablou nu poate reprezenta două locuri. Nicăieri Voltaire nu ne apare atît de îngust dogmatic decît în părerile sale despre unitatea de timp. El nu înțelege în această privință nici o omisiune, nici o licență: dacă poetul face ca acțiunea să dureze cincisprezece zile, el trebuie să-mi dea socoteală pentru tot ce se va fi petrecut în aceste cincisprezece zile". Împinge respectul față de unitatea de timp pînă la ultimele limite: „Spectacolul nu este decît de trei ore la teatru, deci acțiunea nu trebuie să dureze mai mult de trei ore." Acțiunea din *Cinna*, *Andromaca*, *Bazajet*, din cei trei *Oedip* de Corneille, Lamotte și Voltaire nu durează mai mult. „Dacă alte piese cer mai mult timp, licența poate fi iertată doar în funcție de frumusețea operei; și cu cît această licență este mai mare, cu atît ea reprezintă o greșeală mai mare." Voltaire se arată implacabil și tot ceea ce el îi iartă poetului tragic se reduce la următoarele: „Extindem adeseori unitatea de timp pînă la douăzeci și patru de ore, și unitatea de loc pînă la incinta unui palat. Mai multă severitate ar duce uneori la imposibilitatea de a trata unele subiecte frumoase, iar mai multă indulgență ar da loc la prea mari abuzuri. Căci dacă s-ar stabili odată pentru tot-

Scanned with OKEN Scanner

deauna că o acțiune teatrală se poate petrece în două zile, vreun autor le-ar extinde la două săptămîni, iar vreun altul la doi ani; și dacă nu am reduce locul scenei la un spațiu limitat, am vedea în puțină vreme cum apar piese ca vechiul *Iulius Cezar* al englezilor, unde Casius și Brutus sînt în primul act la Roma, iar în al cincilea sînt în Thesalia". Și totuși Voltaire se afla încă în perioada cînd îl entuziasma tot ce era englezesc.

Fontenelle, conform firii sale, nu luptă fățiș împotriva unităților de timp, de loc și de spațiu; și totuși, nu e lipsit de ironie față de ele: „dacă vizează perfecțiunea, acțiunea tragediei nu trebuie să dureze decît două ore și toate scenele trebuie să se petreacă în același loc unde s-a petrecut cea dintîi. Dacă subiectele îngăduie această perfecțiune, cu atît mai bine; dacă nu, autorul trebuie să caute să se îndepărteze de ea cît mai puțin posibil și să se consoleze că nu o poate realiza, spunîndu-și că unitatea de loc și de timp nu este în ea însăși foarte importantă. Nu ne lipsim oare cu ușurință de unitatea de loc în toate operele, și de unitatea de timp, mă refer la unitatea cea mai strictă, în aproape toate tragediile?" Această unitate aproape că i-ar sluji drept pretext pentru a scrie un *Dialog între morți* asupra prostiei omenești. Asemenea regulă este cu totul arbitrară, nejustificîndu-se nici măcar prin logica severă care ar cere ca piesa să nu dureze decît atîta vreme cît durează reprezentarea ei. Totuși, ea este „cea mai cunoscută dintre toate regulile privitoare la teatru". Și iată concluzia: „Ea poate sluji drept exemplu despre ușurința cu care oamenii acceptă maxime pe care nu le înțeleg, nemaivrînd să renunțe la ele".

Și totuși, împotriva oricărei așteptări, Fontenelle nu prescrie abolirea acestor reguli, arătîndu-se îngăduitor doar în privința unei anumite încălcări a lor, cu condiția ca ea să treacă aproape neobservată: „Cînd aceste două unități nu se pot potrivi cu alcătuirea firească a subiectelor, autorul trebuie să împiedice pe spectator să observe că

Scanned with OKEN Scanner

sînt încălcate, și să-i devieze atenția de la împrejurările de timp și de loc". Dar rămîne totuși intransigent, de îndată ce este vorba de *un singur act*: „dacă personajele schimbă locul, dacă se întîmplă ceva care durează mai mult decît reprezentația, totul trebuie să se petreacă *între două acte*. Acest vid este un timp de grație, pe care spectatorii îl pot trece cu vederea. El nu durează decît cîteva minute, iar acțiunea, mai multe ore, uneori chiar o noapte întreagă" [1]. După cum vedem, liberalismul lui Fontenelle nu-i atît de mare încît să-l accepte pe Shakespeare.

Cel mai bun exemplu privitor la felul cum erau respectate în Franța unitățile teatrale ne este dat de *Enciclopedie*, care nu le ataca decît treptat și cu multă grijă, prin Marmontel. În 1751 [2], el nu critică decît unitatea de loc, pe care o explică, așa cum o va face mai tîrziu Diderot, prin imposibilitatea de a schimba decorurile. „Lipsa de decoruri duce la imposibilitatea de schimbare, și aceasta îi limitează pe autori la cea mai riguroasă unitate de loc; este o regulă stingheritoare care le interzice un mare număr de subiecte frumoase sau îi silește să le mutileze." Doar în 1777 [3] se va scuza aproape cerînd ca regula unității de timp să fie respectată cu mai puțină strictețe. „Ar fi de dorît ca durata fictivă a acțiunii să se poată mărgini la timpul cît durează spectacolul", dar acest lucru este atît de greu de obținut încît Marmontel cere — lăsîndu-i deoparte pe spanioli și pe englezi, în ale căror piese „în timpul a trei ore se scurg ani întregi" — ca să fie depășită măcar durata de douăzeci și patru de ore; și chiar „această libertate, răscumpărată prin impresionante efecte, devenită astfel cu putință, ar putea deveni sursa a supărătoare abuzuri". Cîte reticențe! Și asta cu douăzeci și trei de ani înainte de sfîrșitul secolului!

---

[1] *Réflexions sur la poétique*, ed. 1790, vol. 3, pp. 157—159.

[2] Articolul *Déclamation*.

[3] *Supplément à l'Encyclopédie*, articolul *Unités*.

Scanned with OKEN Scanner

După cum știm, Anglia nu putea profesa același respect pentru regula celor trei unități. Totuși, nici chiar aici acestea nu sînt considerate ca fiind lipsite de importanță. După cum am văzut la Home, pe care îl citățm ca fiind foarte reprezentativ pentru părerile compatrioților săi, regula celor trei unități este privită și de către englezi cu cea mai mare atenție. Declarîndu-se adversar al acestei reguli, în calitatea lui de admirator al lui Shakespeare, Home încearcă cel puțin să-i înțeleagă originea și cauzele, ca un observator sagace și imparțial.

Dîndu-și foarte bine seama că întreaga artă teatrală se bazează pe o convenție, Home ar accepta încă una fără nici o dificultate; în consecință, nu examinează cu pedanterie subtilitățile verosimilului, care se referă la amănunte neputîndu-se referi la ansamblu. „Într-adevăr, trebuie să pară ridicol că acei critici care admit ușor ca soarele să fie înlocuit de o lumină artificială, și un palat sau o închisoare să fie reprezentate prin cîteva bucăți de pînză vopsită, se arată atît de dificili cînd e vorba să-și închipuie că acțiunea piesei depășește limitele de timp și de loc necesare reprezentării ei.“ Totuși, nu se gîndește cîtuși de puțin să introducă în teatru anarhia. Abolirea unității de timp și de loc ar duce cu siguranță la dispariția unității de acțiune, care este indispensabilă. Trebuie adăugat și faptul că unitatea de timp și de loc conferă un plus de frumusețe piesei, căci micșorează dificultatea de a se iluziona a spectatorului. Totul nu arată decît cît se poate de bine că Home însuși, acest englez din cea de-a doua jumătate a secolului, nu socotește că regula celor trei unități este cu totul neîntemeiată. În concluzie, el spune că nu trebuie respectată în mod prea riguros: „Deși această restricție conferă și mai multă frumusețe piesei, această frumusețe este artificială, și adese

Scanned with OKEN Scanner

ori se poate arăta cu ușurință inferioară multor altor frumuseți mai esențiale“ [1].

Pe de altă parte, Home vede originea unității de loc și de timp în lipsa de interval a dramei grecești, deci în continuitatea acțiunii acesteia. Odată acțiunea ruptă în acte și antracte, nu mai există nici un motiv plauzibil pentru ca autorul să se supună tiraniei absolute a regulii acestor unități: „Dacă o reformă este absolut necesară, de ce să nu admitem mai curînd adoptarea corului anticilor și reprezentarea lor neîntreruptă. În realitate, în acest caz nu se poate proceda cu jumătăți de măsură, căci a introduce reprezentația întreruptă fără a renunța la unitățile exacte de timp și de loc, înseamnă a adopta toate dificultățile dramei antice, fără a le răscumpăra prin avantajele prezentate de aceasta“.

De aceea autorii ar trebui să reflecteze dacă această fărîmițare a acțiunii din dramele moderne este sau nu propice. Adversarii ei, partizani entuziaști ai dramei antice, pretind că fiecare interval risipește iluzia care îl stăpînește pe spectator, punîndu-l în situația de a se strădui să intre din nou în acțiunea reprezentată, cu prețul uitării realității ambiante [2].

Home combate acest argument, observînd că și la greci acțiunea era întreruptă deși intervalele erau umplute de cor. Dimpotrivă, este evident, după acest autor, că o acțiune continuă, fără nici

---

[1] „And indeed, it must appear ridiculous, that a critic, who makes, no difficulty of supposing candlelight to be sun-shine, and some painted canvasses a palace or a prison, should affect so much difficulty in imagining a latitude of place or of time in the story, beyond what is necessary in the representation”... “such limitation adds one beauty more to the composition, it is at best but a refinement, which may justly give place to a thousand beauties more substantial” (*ibidem*, vol. 3, p. 306, 308).

[2] “If there needs must be a reformation, why not restore the ancient chorus and the ancient continuity of action? There is certainly no medium: or to admit an interruption without relaxing from the strict unities of place and time, is in effect to load us with all the inconveniencies of the ancient drama, and at the same time to withhold from us its advantages” (*ibidem*, p. 309).

Scanned with OKEN Scanner

o întrerupere, ar prejudicia piesa: „căci atunci cînd forțele spiritului sînt sleite de o atenție prelungită și de efortul cerut de pasiuni, se naște o neliniște care dispersează întotdeauna starea de visare trează“ (în care ne pune piesa reprezentată); or, acest lucru este, evident, încă și mai dăunător iluziei decît un interval. Fiecare act ar trebui să se sfîrșească acolo unde începe oboseala spectatorilor [1].

Home înțelege astfel unitățile nu în mod exterior, ci ca o caracteristică intrinsecă și intimă a construcției piesei; asta îi și permite să treacă direct la observarea și analizarea alcătuirii ei din diferite acte, răspunzînd anumitor momente organice ale acțiunii. Căci aceste acte nu pot fi în întregime voluntare, și nu pot depinde doar de capriciul autorului sau chiar de eventuala oboseală a spectatorilor, ele trebuind în mod necesar să corespundă unei întreruperi momentane a acțiunii: „din acest punct de vedere, un poem dramatic sau epic trebuie să semene cu o frază divizată în părți separate între ele, sau cu o bucată muzicală care, deși nu se termină cu adevărat decît la sfîrșit, cuprinde și opriri parțiale în interiorul ei, care subliniază melodia“ [2]. Rămîne problema antractelor. Evident, ar trebui ca ele să evite a slăbi impresia realizată de actul precedent. Anticii, care practicau întreruperile, nu întîmpinau această dificultate, căci ascultînd corul, auditoriul avea simțăminte legate de tot ceea ce precedase sau ceea ce trebuia să urmeze în piesă. În piesele noastre, spune Home, antractul nu face decît să distragă atenția spectatorului și, în conse-

---

[1] “Representation cannot very long support an impression of reality; for when the spirits are exhausted by close attention, and by the agitation of passion, an uneasiness ensues, which never fails to banish the waking dream” (p. 312).

[2] “In this respect, a dramatic or epic poem, ought to resemble a sentence or period in language, divided into membres that are distinguished from each other by regular pauses; or it ought to resemble a piece of music, having a full close at the end, preceded by imperfect closes that contribute to the melody” (p. 263).

Scanned with OKEN Scanner

cinţă", „spectatorii redevin în actul următor la fel de indiferenţi pe cît erau la începutul piesei" [1]. Tocmai aceasta este dificultatea resimţită atît de mult de Wagner, care l-a dus către continuitatea aproximativă a dramei.

Cum s-ar putea deci, se întreabă Home, menţine trează atenţia auditoriului, asigurîndu-i totodată odihna necesară şi destinderea mintală? Corul antic nu ar aduce după sine decît tirania celor două unităţi. Home propune un alt gen de cor, care nu ar avea legătură cu piesa prin cugetările pe care le rosteşte, ci printr-o notă generală, prin culoarea şi armonia sa, prin al său *Stimmung*, prin diapazonul său. El se gîndeşte la muzica pură: „Ce am putea, de exemplu, opune unei muzici instrumentale şi vocale în timpul antractelor, şi care ar fi întru totul adaptată subiectului. Un asemenea cor separat nu ar putea anihila libertatea pe care o avem faţă de timp şi de loc şi, pe de altă parte, ar fi benefic în multe privinţe. Ar împrospăta sufletul spectatorului şi, mai mult încă, ar păstra pe de-a-ntregul, dacă nu cursul, cel puţin tonul pasiunii. Începutul muzicii după un act ar trebui să menţină tonul pasiunii precedente şi, treptat, ar trebui să se schimbe, pînă cînd intră în tonul pasiunii trezite de actul următor" [2].

Regăsim înseşi aceste idei ale lui Home despre muzică servind drept legătură între acte, în textul al douzeci şi şaselea din *Dramaturgia din*

---

[1] "the spectators begin the act cool and indifferent, as at the commencement of the play" (p. 314).

[2] "What objection, for example, can there lie against music between the acts, vocal and instrumental, adapted to the subject? Such detached chorus, beside admitting the same latitude that we enjoy as to time and place, would have more than one happy effect: it would recruit the spirits; and it would preserve entire, the tone, if not the tide, of passion: the music that comes first, ought to accord with the tone of the preceding passion and be gradually varied till it accord with the tone of the passion that is to succeed in the next act" (*ibidem*, pp. 314—315).

Scanned with OKEN Scanner

Hamburg, unde Lessing citează un articol de Scheibe cu privire la acest subiect.

Trebuie să ne amintim că de-a lungul întregului secol, şi chiar şi în Anglia, regula celor trei unităţi ale tragediei rămîne foarte respectată, spre deosebire de atîtea alte aspecte ale edificiului clasic; chiar cînd nu este admisă întru totul, autorii caută să o înţeleagă şi să o explice.

Acelaşi lucru se poate spune, de altfel, în mare măsură, şi despre toate celelalte critici îndreptate împotriva tragediei clasice. Critica ataca din toate părţile acest semeţ edificiu punînd în discuţie atît subiectele cît şi stilul şi, în parte, construcţia acestuia. Totuşi, se proceda cu multă atenţie şi cu o grijă plină de respect. Adversarul subzista trezind respectul temerarilor care încercau să-l atace. Cît de diferită va fi revoluţia socială de la sfîrşitul secolului!

În orice caz, critica demonstrează, prin propria-i existenţă, insuficienţa tragediei clasice franceze pentru gustul contemporan. Plin de vigoare şi de sevă, acesta încearcă să rupă lanţurile vechilor restricţii. Poate că nivelul său este mai scăzut, dar el tinde tot mai mult spre critică şi reformă. De aceea autorii serioşi devin tot mai atenţi şi mai respectuoşi faţă de perioada clasică, menţinînd chiar regulile severe ale acesteia faţă de anumite genuri poetice, dar şi justificînd existenţa altor genuri noi şi îndrăzneţe. Ei îşi recunosc uneori neputinţa de a-l egala pe Corneille şi, încă şi mai mult, pe Racine, dar o justifică la fel ca Voltaire, declarînd că sfîrşitul marii epoci clasice a trebuit să vină în mod necesar, şi că atacabili nu sînt de fapt decît epigonii ei lipsiţi de glorie. Iar această constatare însăşi îi sileşte chiar şi pe cei mai ortodocşi să lărgească limitele clasice ale teatrului.

Scanned with OKEN Scanner

6. NOI CĂI[1]

Clasicismul se caracterizează în primul rînd printr-un respect sacrosanct faţă de genuri: nu există salvare în afara cîtorva genuri consacrate de marii autori ai secolului clasic şi de codificatorul său Boileau. Există două genuri, la cei doi poli extremi ai teatrului, tragedia şi comedia, fără nici o altă etapă intermediară! Dacă o piesă se conformează multor reguli, dacă ştie să cucerească chiar simpatia publicului, ea este în mod sigur tratată drept tragicomedie şi interzisă de areopagul clasic. Cîte un singur nume mare, foarte arareori, ajunge să se sustragă acestei situaţii, ca, de exemplu, *Mizantropul*, iar Corneille însuşi a preferat să nu repete încercarea din *Cidul*.

Secolul al XVIII-lea atacă tocmai acest caracter sacrosanct al genurilor, şi aceasta este dovada că pentru clasicism începe declinul. Toţi cei care luptă pentru libertatea mai mare a scenei, luptă de fapt împotriva clasicismului.

Eforturile în vederea depăşirii dispreţului faţă de anumite genuri vor dura multă vreme, chiar şi după *Enciclopedie*, şi pînă în ajunul *Revoluţiei*. Nici chiar după ce Europa va fi invadată de ideile romanticilor cauza nu va fi pe deplin cîştigată şi nici nu va exista încă unanimitate de păreri. Poate că la început autorii nici nu-şi dădeau seama de importanţa dezbaterii. În orice caz, către sfîrşitul secolului, discuţia este la ordinea zilei manifestîndu-se tot ca o polemică vehementă. Anticipăm citînd cîteva rînduri din Sebastien Mercier în sprijinul a ceea ce susţinem; de altfel, ele ne vor ajuta să înţelegem natura dezbaterilor care rămîn, de fapt, aceleaşi, de la începutul şi pînă la sfîrşitul secolului: „Voi îndrăzni să spun că deosebirea netă stabilită între tragedie şi comedie a dăunat foarte mult artei. Poetul care scrie o tragedie s-a crezut obligat să fie tot timpul grav, serios, impozant; el a dispreţuit acele amă-

[1] Pentru tot acest capitol cf. F. Gaiffe, *Etude sur le drame en France au XVIII^e siècle*, 1910.

nunte care, deşi obişnuite, puteau fi nobile, acele graţii simple, acel firesc care însufleţeşte o creaţie, dăruindu-i adevăratele culori. Ideea că tragedia trebuia să-i facă pe spectatori să plîngă a adus pe scenă tot felul de morţi neprevăzute, care transformă peniţa autorului în coasa însîngerată a morţii; şi, conform unei false idei ce urmărea să stoarcă întruna lacrimi, a izbutit, dimpotrivă, să le secătuiască. Cel care a scris o comedie, a încercat să stîrnească rîsul, neavînd aproape nici un alt scop; a îngroşat portretul personajelor, s-a crezut obligat să se afle într-un contrast puternic cu autorul tragic, a disprețuit aproape arta acestuia şi tot ce ţinea de patetic; cu fiecare pas s-a îndreptat către o idee falsă, uitînd că a vrea să-i faci pe spectatori să rîdă întruna este o ambiţie încă şi mai ridicolă decît aceea de a vrea să-i faci să plîngă întruna“ [1].

Şi, întemeindu-se pe aceste argumente, Mercier dă alarma în mod emfatic: „Prăbuşiţi-vă, prăbuşiţi-vă, ziduri care despărţiţi genurile! Poetul să-şi rotească privirea-i liberă peste o vastă cîmpie, şi să nu-şi simtă talentul înghesuit între acele limite care circumscriu şi diminuează arta“. Iată cuvîntul de ordine mărturisit, sau nemărturisit al tuturor celor care, de-a lungul întregului secol, încercau să-şi impună diferitele reforme, dacă nu prin modificarea vechilor genuri clasice, deci imuabile, cel puţin prin constituirea unor noi genuri.

Lipsa de temei a limitării teatrului la genul tragediei şi la genul comediei devenea tot mai evidentă, şi numai deprinderile tradiţionale, devenite prejudecăţi, mai susţineau, cu autoritatea lor, această restricţie. Fontenelle a încercat să demonstreze aproape ştiinţific nevoia de noi genuri dramatice [2]. „Astăzi toată lumea cunoaşte ordinea culorilor prismei, roşu, galben, verde, albastru, violet; scara noastră dramatică îi sea-

---

[1] *Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, 1773. Cf. Prefaţa lui Molière.

[2] *Préface générale des comédies*, *œuvres*, ed. 1790, vol. 4, pp. 11—12.

mănă; înspăimîntător, mare, vrednic de milă, duios, plăcut, ridicol: totul este gradat pe nuanțe, începînd cu cea mai serioasă impresie pe care o poate trezi teatrul și pînă la cea mai veselă. Această comparație cu suita de culori ale prismei ne face să vedem aproape cu ochii noștri ceea ce am susținut pînă acum doar prin raționamente." Vedem aici cum distribuie Fontenelle diferitele trepte ale stării teatrale: „vor exista deci piese de teatru care nu vor fi nici adevărate tragedii, nici adevărate comedii, dar care vor ține atît de un gen, cît și de celălalt, sau, mai bine-zis, mai mult de unul decît de celălalt; tot așa cum un anume verde, care este, desigur, alcătuit din galben și din albastru, este diferit de un alt verde, pentru că în alcătuirea lui intră mai mult sau mai puțin galben sau albastru. Acestor piese li se va da un nume nou poate: dar dacă limba nu posedă decît numele de tragedie și de comedie, desigur, tragediei îi va reveni domeniul a ceea ce este înspăimîntător și mare, iar comediei, domeniul a ceea ce este vesel și ridicol, iar între ele două va rămîne un spațiu care trebuie să fie umplut dacă aceasta este cu putință. Or, va putea fi umplut dacă, pe de o parte tragedia și, pe de altă parte, comedia, pot recurge la milă și la duioșie. Vor lua astfel naștere două specii mixte, cărora li se vor da eventual nume noi".

Fontenelle este filosof, el nu se luptă pentru denumiri, acestea pot rămîne identice, cu condiția ca semnificația lor să se lărgească.

Între timp, comedia cîștiga teren și își atrăgea, pentru numeroase motive, tot mai multe simpatii: adepții săi entuziaști erau desigur mult mai numeroși decît cei ai tragediei clasice.

Solicitînd inteligența și bazîndu-se pe ea, comedia putea mult mai bine să introducă în public idei noi. Pe de altă parte, era mult mai ușor să alcătuiești un cod pentru tragedie decît unul pentru comedie, aceasta refuzînd aproape prin definiție orice precept prea strict. Este tocmai motivul pentru care Boileau se ocupă mai mult de tragedie decît de comedie. Spusele

Scanned with OKEN Scanner

lui Voltaire, care afirmă că orice gen este bun numai să nu-și plictisească publicul s-ar putea aplica mai ales comediei. Poți admira din respect, dar nu poți rîde din respect. Noutatea este strîns legată de rîs.

Or, comedia fiind supusă la mai puține restricții, ea va fi locul de predilecție al oricărei inteligențe cît de cît îndrăzneață în materie de literatură. Ea va fi atît de ospitalieră încît, în cîteva ocazii, se va lipsi pînă și de rîs, tot ceea ce se opunea spiritului tragediei clasice fiind în mod necesar clasificat drept comedie. Astfel că într-o bună zi Thalia se va trezi uimită, cu ochii în lacrimi, și se va vedea ocrotind „comedia lacrimogenă".

Domeniul comediei nu a fost niciodată fixat cu exactitate. Boileau nu a știut niciodată unde să-l așeze cu adevărat pe Molière căruia îi ierta eventual *Mizantropul*, dar nu i-l putea ierta pe Scapin și pe mulți alții. Și totuși, farsa, considerată nu numai un gen inferior, dar și neliterar, cîștiga tot mai mult teren. Teatrele italiene și cele de bîlci aveau mai mulți spectatori decît comedia clasică și trebuia să se țină seama, în sfîrșit de acest lucru. Spiritele delicate și prea puțin populare, ca Fénelon, o disprețuiau. Fénelon îi confunda pe Aristofan și farsele contemporane: „Mărturisesc că glumele lui Aristofan mi se par adeseori de o calitate inferioară; ele îți aduc aminte de farsele făcute anume pentru a distra poporul". Și, arătîndu-se tot atît de puțin respectuos față de secolul clasic francez ca și față de cel al anticilor, adaugă: „În sfîrșit, nu mă pot împiedica să cred, împreună cu domnul Despréaux, că Molière care zugrăvește cu atîta forță și atît de frumos moravurile din țara sa, cade prea jos cînd imită flecăreala din comedia italiană" [1]. Spiritul general al literaturii din secolul al XVIII-lea care tindeau să se îndepărteze de idealul pur al artei pentru a se apropia de viață și chiar de acțiunea imediată, oferă noi

[1] *Lettre à l'Académie.*

Scanned with OKEN Scanner

mijloace în vederea succesului acestei comedii bastarde, înarmînd-o cu armele satirei.

Totuși, după Voltaire, nu acest gen ușor este și cel mai vrednic de dispreț, așa cum dovedește prologul său la *Schimbul* (1747)

Voltaire
Aimez-vous mieux la sage et grave comédie
Où l'on instruit toujours, et jamais on ne rit,
Où Sénèque et Montaigne étalent leur esprit,
Où le public enfin bat des mains et s'ennuie?
Mme du Tour
Non, j'aimerais mieux Arlequin
Qu'un comique de cette espèce:
Je ne puis souffrir la sagesse,
Quand elle prêche en brodequin [1].

Într-adevăr, o tendință mult mai puternică îndrepta comedia către sentimentele grave și asta din diferite motive.

Unul dintre ele era de ordin psihologic. Cînd observi omul cu intenția de a-l ridiculiza, se întîmplă uneori să ai mai curînd poftă să plîngi decît să rîzi; în orice caz, nu-ți mai vine să-ți bați joc, fie și pentru simplul fapt că te vezi pe tine însuți om, adică oricînd în măsură să devii ținta aceleiași batjocuri. Dacă ești cît de cît psiholog și știi să sacrifici uneori rîsul, căutînd adevărul, se întîmplă ce i s-a întîmplat lui Molière cu *Mizantropul.*

Poate că i se face prea mare cinste comediei serioase din secolul al XVIII-lea cînd este comparată în vreun fel oarecare cu capodopera lui Molière. Ea se îndrepta spre sentimentele grave și pentru alte motive. Contemporanii lui La Bruyère și ai cărții sale se recunoșteau cu plăcere în portretele și descrierile strălucite ale acestuia.

---

[1] Voltaire
Preferați înțeleapta și grava comedie / La care întotdeauna înveți și nu rîzi niciodată / Unde Seneca și Montaigne își arată inteligența / Unde publicul bate din mîini și se plictisește?
Doamna du Tour
Nu, l-aș prefera pe Arlechin / Unui comic de acest fel: / Nu-mi place înțelepciunea / Cînd predică încălțată cu brodechini.

Scanned with OKEN Scanner

Unii autori au vrut să introducă această tendință și pe scenă, iar tragedia nepretîndu-se cîtuși de puțin la asemenea tentativă — și asta încă după spusele lui Aristotel — ei au făcut apel la comedie. Le Sage și Destouches generalizau datele lui Molière. *Avarii* lor ar fi fost mai avari, ai lor *Tartuffe* ar fi fost încă și mai ipocriți decît cei ai lui Molière dar ar fi fost mai puțin oameni. Treptat pierdeau din adevărul vieții, dar cîștigau în ceea ce privește dezvoltarea retorică despre jucători, oameni acoperiți de glorie etc. Apare un alt mod de a fi spiritual: pe nesimțite, rîsul spontan ceda locul unor intenții și preocupări mai serioase, tinzînd a fixa caracterele.

Totuși, curînd acest mod de a fi serios urma să se complice cu încă un element, pentru a răspunde nevoilor publicului. Ce poate fi mai rece [1] decît anumite desfășurări strălucite, pentru toți cei care tindeau să caute și să producă emoția. Nimic nu o poate mai bine trezi decît tot ce ne amintește de bucuriile, de suferințele și de viața noastră obișnuită. Toți cei care vedeau scopul principal al teatrului în emoție, ca, de exemplu, Dubos sau Lamotte, nu au putut să nu admită existența unor subiecte care, mai familiare spectatorului, trebuiau să-l emoționeze cu atît mai mult.

Preocupările morale care înflăcărau adeseori gîndirea secolului, ca în cazul lui Riccoboni, care ar fi vrut să șteargă de pe fața pămîntului jumătate din capodoperele clasice, complică și ele aceste tendințe. Curînd scriitorii vor trebui să evite nu numai subiectele imorale, dar și subiectele amorale (ceea ce nu ne împiedică să

---

[1] Fénelon fusese încă și mai sever în reproșurile pe care le aducea caracterelor forțate și exagerate, neiertîndu-l nici chiar pe Molière. „A exagerat adeseori caracterele: a vrut, prin această libertate pe care și-a luat-o, să placă spectatorilor, șocîndu-i pe cei mai puțin delicați, și să-i facă să simtă și mai bine ridicolul. Dar deși fiecare pasiune trebuie marcată la apogeul ei și prin trăsăturile cele mai vii, pentru a-i arăta și mai bine excesele și caracterul anormal, scriitorul nu are nevoie să forțeze natura și să renunțe la verosimil" *(Lettre à l'Académie)*.

Scanned with OKEN Scanner

întîlnim pagini pornografice uneori chiar la aceiași autori!). Sînt căutate subiecte legate de încercarea de a ameliora starea socială a omului prin dezvoltarea omului sensibil.

Încă o dată, toate aceste tentative de reformă se produceau în primul rînd pe terenul comediei, care era cu mult mai accesibilă, nefiind atît de aservită regulilor ca tragedia. Rezultatul a fost că orice piesă care prezenta vreo modificare serioasă adusă codului clasic, a fost numită comedie, adăugîndu-i-se eventual epitetul antinomic de „lacrimogenă".

Încă din 1733, La Chaussée lansa un adevărat program în prologul la *Falsa Antipatie*, reprezentînd o critică îndreptată atît împotriva farsei cît și împotriva portretului factice:

„Le vrai, le naturel ont des charmes pour moi.
Renvoyez aux forains ces folles rapsodies
Que l'on veut bien nommer du nom de comédies,
Qu'on ne voit qu'une fois, que jamais on ne lit,
Où l'esprit et le cœur ne font aucun profit.
Quoi! nous aurons toujours des farces surchargées
Une intrigue cousue à des scènes brochées,
Des suppositions, des caractères faux,
Absurdes, indécents, chargés outre mesure;
Des portraits inventés, dont jamais la nature
N'a fourni les originaux!
Hé quoi! dans le siècle où nous sommes,
Quelle nécessité d'imaginer des hommes!
De pousser leur folie au suprême degré!
C'est assez des travers que chacun d'eux se donne.
Peignez les tels qu'ils sont. Un ridicule outré
Fait rire, et cependant ne corrige personne".[1]

---

[1] „Adevărul, firescul mă încîntă,
Trimiteți la bîlci acele nebune rapsodii
Pe care binevoim să le numim comedii,
Pe care nu le vedem decît o dată, necitindu-le niciodată,
Din care mintea și inima nu trag nici un folos.
Cum oare! vom avea mereu farse prea încărcate,
O intrigă cusută din scene scrise la repezeală,

Ultimele versuri ne spun limpede că noua tendinţă va viza mai puţin înveselirea publicului cît ameliorarea lui morală.

Pentru a măsura importanţa noutăţilor introduse de La Chaussée [1], trebuie să luăm în considerare faptul că polarizarea — să ne fie iertat acest termen — teatrului clasic, legînd sentimentele grave şi serioase de tragedie şi rîsul de comedie, nu suporta decît cu mare dificultate şi în mod excepţional vreo modificare în această privinţă. Or, uzajul, care îşi are temeiurile sale profunde, a fixat în mod imuabil ideea că tragedia trebuie să fie rezervată personajelor îndepărtate de spectator printr-un mijloc oarecare, timpul, spaţiul sau rangul social şi uneori (prin toate trei), în timp ce comedia rămînea o oglindă în care spectatorul se putea deslușI pe sine şi îşi putea deslușI semenii, dacă o voia.

Atingem aici aspectul cel mai slab al tragediei clasice, cel puţin în ochii oamenilor din secolul al XVIII-lea. Aceştia fiind din ce în ce mai mult stăpîniţi de idei şi tendinţe egalitare, s-au revoltat uşor în faţa faptului că genul poetic cel mai serios rămînea închis sferelor ce nu aparţineau curţii sau cel puţin anturajului ei cel mai apropiat. Aşa cum am spus, această rezervă clasică se întemeia totuşi pe anumite motive. Tragedia clasică era prin excelenţă genul cel mai nobil. Spectatorii iubeau în ea sublimul şi tonul emfatic. Secolul al XVIII-lea a apucat-o pe un drum greşit cînd a căutat în ea emoţia cotidiană. Cu sau fără bună ştiinţă, secolul al

---

Presupuneri, caractere false,
Absurde, indecente, peste măsură de exagerate;
Portrete inventate, ale căror originale
Nicicînd nu ni le-a oferit natura!
Dar cum! în secolul nostru,
Ce nevoie avem să imaginăm oameni!
Să le ducem nebunia pe culmi!
Ajung cusururile fiecăruia.
Zugrăviţi-le aşa cum sînt. Ridicolul exagerat
Stîrneşte rîsul şi nu îndreaptă pe nimeni."

[1] Cf. Lanson, *N. de la Chaussée et la comédie larmoyante*, 1887.

XVII-lea căutase în tragedie satisfacerea nevoii lui de admirație — și asta nu numai în cazul tragediei lui Corneille, ci și în cazul tragediei lui Racine, unde pasiunea și suferința se răspîndeau în valuri prea bine stăpînite pentru a nu stîrni admirația. Or, părea cu neputință în ochii oamenilor inteligenți și cultivați din secolul al XVII-lea să atingi sublimul și cel mai înalt ton tragic cu ajutorul unor personaje provenind din sfere sociale, joase sau mijlocii. Și în această privință aveau poate dreptate, pentru că nu există tragedie clasică franceză, grecească sau shakespeariană, care să nu-și fi ales drept eroi personaje foarte depărtate din punct de vedere social de spectatorul burghez.

La Chaussée împărtășea probabil această părere, cel puțin într-o oarecare măsură, căci nu s-a gîndit cîtuși de puțin la tragedia burgheză care își făcea apariția în Anglia prin George Lillo și piesa sa *Negustorul din Londra* (1730). Eforturile sale au contribuit însă la impunerea acestui nou gen englez. El a minat prejudecata clasică atît de îngustă, cucerind opinia publică de partea comediei ce reprezintă sentimente grave și serioase, deci de partea reprezentării claselor mijlocii. Această comedie se bizuia pe emoție, înțelegînd-o mai întîi ca pe o emoție blîndă și liniștită, dar deschizînd totodată drumul celor care o vor înțelege ca fiind vehementă și zbuciumată. Era astfel deschis drumul tuturor celor care, nevoind să-și înalțe eroii pe coturni încă din prima scenă și o dată cu fiecare cuvînt, tindeau, dimpotrivă, să ajungă pe calea simplității și a firescului la momente redate sublim prin suferință — drum nesfîrșit, pe care nu-l va străbate poate în întregime secolul al XVIII-lea.

Strădaniile lui La Chaussée au fost urmate de un mare succes — deși trecător — de public, și de o prețuire ce recunoștea eforturile autorului, din partea spiritelor cultivate ale epocii. În ciuda rezervei sale din prologul la *Schimbul*, pe care tocmai l-am citat, Voltaire voise și el să-și încerce puterile în noul gen. Considerînd

Scanned with OKEN Scanner

că *Fiul risipitor* îi aparține, el argumentează în favoarea sa în *Prefața* datată din 1738: „Dacă comedia trebuie să fie reprezentarea moravurilor, această piesă pare a avea îndeajuns acest caracter. Vezi în ea un amestec de lucruri serioase și de lucruri vesele, de comic și de emoție. Viața oamenilor este făcută din asemenea variate elemente; adeseori chiar o singură aventură produce toate aceste contraste. Nimic nu-i mai obișnuit decît o casă în care un tată este certăreț, o fată îndrăgostită plînge, fiul își bate joc de amîndoi, și cîteva rude iau parte la scenă fiecare în felul său. Foarte adeseori într-o cameră este luat în batjocură un lucru care îi înduioșează pe cei din camera învecinată; și aceeași persoană chiar a plîns și a rîs uneori de același lucru în același sfert de oră". Cu ochii țintiți astfel asupra promiscuității vieții unde toate sentimentele se succed și se alătură strîns, Voltaire merge cu toleranța pînă la limita extremă: „Nu vrem să spunem că orice comedie trebuie să cuprindă scene bufone și scene duioase. În multe piese foarte bune nu domnește decît frumusețea; există altele foarte serioase, altele amestecate, altele unde înduioșarea stoarce lacrimi. Nu trebuie să practicăm în mod exclusiv nici un gen; și, dacă aș fi întrebat care este genul cel mai bun, aș răspunde: „Cel care este cel mai bine tratat". În acest pasaj atenția ne este atrasă de opoziția dintre piesele unde „nu domnește decît frumusețea" și cele „foarte serioase": primele se referă probabil la tragedia clasică.

În 1749, comedia lacrimogenă este atacată de Chassiron în ale sale *Cugetări despre comicul lacrimogen*: autorul îi contesta orice rațiune de a exista desemnîndu-l ca gen inferior și bastard. Voltaire polemizează în parte cu această lucrare în *Prefața* la *Nanine* (1749) văzînd foarte bine că „micuța comedie *Nanine* are multe locuri" prin care se aseamănă cu acest nou gen. El începe prin a-i da dreptate academicianului de la Rochelle (pseudonimul lui Chassiron) fără să se gîndească totuși la comedia serioasă: „El con-

Scanned with OKEN Scanner

damnă pe bună dreptate tot ce ar putea semăna cu o tragedie burgheză. Într-adevăr, ce ar însemna o intrigă tragică între oameni din clasa mijlocie? Coturnul ar fi înjosit; atît obiectul tragediei cît şi cel al comediei ar fi ratat; ar fi o specie bastardă, un monstru născut din neputinţa de a face o comedie şi o tragedie adevărate". Chassiron admitea lacrimile în comedie în cazul cînd ar fi vorba de „pasiunea iubirii"; Voltaire se referă tocmai la acest lucru, crezînd a înţelege că Chassiron nu se putea gîndi, spunînd acele cuvinte, decît la iubirea naivă şi duioasă, singura care ţine de comedie, şi nu la „iubirea furioasă, barbară, funestă, urmată de crime şi de remuşcări", aparţinînd tragediei. Voltaire admite aici în comedia lacrimogenă doar subiectele privind „iubirea naivă şi duioasă", în timp ce orice alt conflict tragic dintre personaje din sfere inferioare aparţine, după el, tragediei burgheze, pe care o condamnă. Voltaire se explică acum în privinţa comediei de dragoste, căreia el îi îngăduie să fie lacrimogenă. Hotărîtor pentru el este faptul că preferă să vadă ridicîndu-se un nou gen, decît să asiste la înjosirea tragediei nobile. Or, nobila tragedie clasică din Franţa — după cum ştim deja — nu este lipsită de anumite tare: „La noi tragedia şi-a apropriat mai întîi limbajul comediei. Dacă privim mai cu atenţie, iubirea în multe opere al căror suflet ar trebui să fie spaima şi mila, este tratată aşa cum trebuie să fie în genul comic. Galanteria, declaraţia de dragoste, cochetăria, naivitatea, familiaritatea, toate nu se găsesc decît în prea mare cantitate la eroii şi la eroinele noastre din Roma şi din Grecia, de vocile cărora răsună teatrele noastre, astfel încît, într-adevăr, iubirea naivă şi înduioşătoare într-o comedie nu e furată de la Melpomene, ci, dimpotrivă, Melpomene a încălţat la noi de multă vreme brodechinii Thaliei". Astfel, noul gen ocupă un loc intermediar între cele două genuri clasice, şi regiunea limitrofă dintre ele două, ce-i aparţine, decide în legătură cu necesitatea existenţei sale: „În acest

Scanned with OKEN Scanner

punct unde tragedia coboară și comedia se înalță, cele două arte se întîlnesc și se ating; și numai aici limitele lor se confundă". În această calitate, comedia serioasă va trebui să participe la caracteristicile celor două vecine ale ei; ea nu s-ar putea mărgini numai la una: dacă ar ține numai de comedie, nu ar fi distinctă de aceasta, dacă s-ar lipsi de ajutorul ei, ar trebui să fie cu totul respinsă după părerea lui Voltaire: „Comedia, încă o dată, poate deci să se pasioneze, să se mînie, să se înduioșeze, cu condiția ca apoi să-i facă să rîdă pe oamenii de treabă. Dacă ar fi lipsită de comic, dacă nu ar fi decît lacrimogenă, ar fi un gen foarte vicios și foarte dezagreabil" [1].

Voltaire se alătură de data asta tendinței pe care o semnalam adineaori, celei care admitea în comedie tot ceea ce se opunea tragediei clasice. El nu o face totuși decît într-o oarecare măsură, nerezervînd comediei serioase decît subiectele de dragoste pe care le găsea de prisos în tragedia nobilă.

Această rezervă a lui Voltaire nu a fost împărtășită de contemporanii săi. Dușmanul său prea adeseori denigrat, Fréron se ocupă de această problemă în lucrarea *Scrisori despre cîteva scrieri ale timpului acesta* [2]. Dîndu-i dreptate lui Chassiron în privința faptului că nu este firesc să rîzi și să plîngi totodată, vede aici încă un argument în favoarea unei comedii serioase: „Alianța dintre comic și tragic i-a șocat pe toți în egală măsură, și pe bună dreptate. Ei bine! această căsătorie poate fi desfăcută. Putem face doar piese înduioșătoare, fără nici un amestec de comic". El se situează astfel pe o poziție absolut opusă celei a lui Voltaire, care vedea în acest amestec o condiție *sine qua non*. Fréron compară arta cu natura, codul clasic cu inimile spectatorilor: „Într-adevăr, trebuie să-i dăm artei limite cînd natura nu are? Nefericirile re-

---

[1] *Ibidem.*
[2] 1751, vol. 4. Citat de Vial-Denise, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

gilor şi ale eroilor pot oare numai ele să ne emoţioneze? Cînd în societate ni se povesteşte o nefericire ce i s-a întîmplat unuia din semenii noştri, sîntem uneori înduioşaţi pînă la lacrimi. De ce această nefericire nu ne-ar putea fi înfăţişată pe scenă?" Nu există nici un motiv pentru care teatrul poate fi considerat ca un gen cu totul aparte, fără nici un raport cu toate celelalte genuri; dimpotrivă, acestea pot fi desemnate în mod limpede: „Avem romane eroice... romane sentimentale... romane ce înfăţişează caractere... romane comice... De ce să nu avem şi pe scenă tot atîtea specii diferite? Tragediile corespund romanelor eroice, comediile bune romanelor ce zugrăvesc caractere şi au o intrigă pasionantă; farsele corespund romanelor comice... Piesele înduioşătoare, romanelor duioase şi sentimentale". Pînă aici este vorba de drepturi egale, dar Fréron pretinde mai mult: genul serios ar trebui să se bucure de preferinţa autorilor şi-a publicului: „Susţin încă şi mai mult. Genul lacrimogen, căci aşa este numit, îmi pare mai firesc, mai conform cu moravurile noastre, decît tragedia. Pasiunile Melpomenei sînt pasiuni violente, ajunse la apogeu şi la exces: ale noastre sînt reprimate de educaţie şi de bunele maniere. Viciile pe care le zugrăveşte sînt crime; ale noastre sînt slăbiciuni. Eroii sînt reci iar noi sîntem nişte oameni obişnuiţi. În sfîrşit, tablourile pe care le oferă ochilor noştri nu au nici o asemănare cu tot ce ne emoţionează şi ne preocupă în viaţa noastră de toate zilele".

Fréron este reprezentativ pentru secolul său prin faptul că hotărîtoare pentru el sînt criteriile sociale, aşa cum am văzut, dar el este încă şi mai reprezentativ prin preocuparea faţă de progresul teatrului ca şi al tuturor celorlalte aspecte ale vieţii sociale. Tot ca şi secolul său, în problemele literare nu este revoluţionar, ci un partizan al evoluţiei, rămînînd plin de respect pentru tradiţia literară de care nu îndrăzneşte să se atingă: „Nu ne propunem... să schimbăm vechea alcătuire a poemului comic. Noi nu com-

Scanned with OKEN Scanner

punem comedii, ci drame morale, piese sentimentale (să observăm folosirea cuvîntului „Drame"). Am greşit asociind uneori rîsul zglobiu al comediei cu tristeţea. Dar dacă ne vom mărgini de acum înainte doar la ceea ce este tulburător şi patetic, ce învinuiri ne-aţi mai putea aduce? Molière, după voi, prin comediile sale în care zugrăvea caractere, a deschis un drum ce-i era necunoscut antichităţii. Iar sentimentul ne-a deschis o cale ce-i era necunoscută lui Molière". Încă din 1751, Fréron consideră că *sentimentul* este factorul principal al progresului literar contemporan; iată un punct de vedere caracteristic şi important. În ceea ce priveşte progresul moral, Fréron se întîlneşte în păreri cu Muralt: genul nou „este superior genului comic, care stîrneşte ce este rău în noi mai curînd decît ne îndreaptă".

În *Prefaţa* citată mai sus, Fontenelle găseşte o nouă scuză, sau un nou argument în favoarea genului serios. Nu trebuie să-i reproşăm prea mult că este un gen mixt. Observînd cu atenţie tragedia franceză, vedem că Racine este mai gustat decît Corneille, deci că genul „întemeiat pe sentimentele de milă şi de duioşie" este mai gustat decît tragedia „nobilă"; nu putem să nu recunoaştem că „observînd piesele pe care le avem în diversele genuri, constatăm că teatrul nostru nu este un teatru al tragicului pur, ci mai curînd al unui tragic mixt sau, cel puţin, înclină mult către acest ultim fel de a fi". Este tot punctul de vedere al lui Voltaire, dar din altă perspectivă: pentru Voltaire, iubirea era o tară a tragediei clasice, în timp ce pentru Fontenelle, tragedia capătă de la ea doar o nuanţă de un gen mai special. Fontenelle fiind mai puţin ortodox în păreri, este mai deschis către noutate decît Voltaire.

Dacă am căuta motivul diferenţei dintre tragedia clasică greacă cea mai pură şi tragedia mixtă din secolul clasic din Franţa, Fontenelle ne-ar explica-o cu uşurinţă: „Ne închipuim în mod firesc că piesele greceşti şi piesele noastre s-au înfăţişat înaintea aceluiaşi tribunal, cel al

Scanned with OKEN Scanner

unui public aproape asemănător, aparținînd celor două națiuni; dar lucrul nu este cu totul adevărat. În tribunalul din Atena, femeile nu aveau nici un cuvînt de spus, sau aproape. În tribunalul din Paris lucrurile stau cu totul altminteri. Teatrul trebuie deci să placă femeilor care, desigur, vor prefera tot ceea ce le stîrnește mila și le înduioșează, gustînd mai puțin ceea ce este înspăimîntător și chiar măreț; și nu cred, de fapt, că ele greșesc prea mult".

În ceea ce privește marele argument al lui Cassiron, repetat de atîtea ori de către alți autori, privitor la dificultatea de a rîde și totodată de a plînge, Fontenelle îl neagă, referindu-se la propria-i experiență: „Îmi amintesc că am văzut o scenă italiană între Lelio și Arlechin, pe care, privind-o, eram înduioșat de tot ce spunea Lelio și rîdeam la toate răspunsurile lui Arlechin, această ciudată alternanță producîndu-se cu regularitate. Am fost mai mult uimit decît înveselit, și am observat cu atenție acest fenomen teatral care mi s-a părut unic". Și, în concluzie, face apel la termeni luați din chimie, așa cum mai împrumutase și altădată termeni folosiți în teoria culorilor prismei: „Asta înseamnă a face un amestec *per intima*, prin cele mai mici particule, cum spun chimiștii". De altfel, nu trebuie să luăm *ad litteram* acest amestec dintre rîs și emoție: va fi totdeauna cu putință să despărțim ceea ce este vesel de ceea ce este duios, și chiar, dacă vreți, vom putea adeseori introduce între ele nuanțe intermediare".

În orice caz, noul gen fiind un gen mixt, el va trebui să excludă în mod firesc tot ceea ce se află la extremități, domeniul înspăimîntătorului ca și cel al bufoneriei. Va mai rămîne „întreg ridicolul moravurilor și-al caracterelor, și chiar al unei infinități de situații și de evenimente", iar, pe de altă parte, „mila și duioșia se vor putea desfășura fără nici o constrîngere" în noua dramă. Pentru că „mila și duioșia sînt cele care pricinuiesc impresiile cele mai puternice la teatru, fiind totodată cele pe care specta-

Scanned with OKEN Scanner

torul preferă să le simtă el însuși", „comedia noastră, situată în mijlocul domeniului dramatic, va lua de aici tocmai ceea ce este mai emoționant și mai plăcut și, totodată, tot ceea ce este mai picant și mai fin în comic". Chiar dacă acest gen nu ar avea alte avantaje, unul tot i-ar rămîne, cel de a fi un gen nou, deși Fontenelle se grăbește să citeze tradiția: cea a *Mizantropului*, precum și cea a pieselor lui Destouches, La Chaussée și Gresset (*Prefața* lui Fontenelle este din 1751).

Căutînd subiecte pentru acest gen nou, Fontenelle mai propune să nu fie uitată nici „viața obișnuită" a eroilor clasici, împărați și oameni de seamă; el presupune că aceștia ar putea fi eroi de comedii tot așa cum fuseseră eroi de tragedii. De asemenea, personajele din clasele de mijloc pot fi ridicate pînă la înălțimea tragediei, și Fontenelle se sprijină aici pe autoritatea unor piese engleze, mai ales pe *Fair penitent* de Nicolas Rowe (1703): el se apropie aici de tragedia burgheză.

Fontenelle — care și-a petrecut o jumătate din îndelungata-i viață de o sută de ani în secolul tuturor criticilor și revizuirilor — nu vede nici un obstacol serios în fața dezvoltării nesfîrșite a genurilor:

> „Mi se pare sigur că sîntem în drept să cercetăm dacă, în materie de teatru, nu avem uneori mai curînd deprinderi decît reguli; căci acestea din urmă, pentru a fi reguli, trebuie să fi fost mai întîi supuse judecății aspre a tribunalului rațiunii. Poate că sîntem prea liberi; putem cîștiga, putem pierde, sau, mai bine-zis, vom cîștiga totdeauna, chiar dacă am fi tot mai mult stingheriți de reguli. Din fericire, ne aflăm într-un secol cînd vederile noastre capătă o mai mare deschidere în toate direcțiile; tot ce poate fi gîndit nu a fost încă gîndit, viitorul imens ne pregătește evenimente pe care nici măcar nu le-am putea crede astăzi, dacă cineva ni le-ar prezice."

Scanned with OKEN Scanner

Fontenelle este sigur cu privire la noua cale pe care a apucat-o teatrul și pentru că aceasta deschide largi orizonturi utilității sociale; noul gen se află astfel în deplină armonie cu întreaga mișcare a secolului: „Ar avea cu atît mai multă utilitate cu cît ar reprezenta mai fidel viața obișnuită. Mă cred dispensat (Fontenelle se referă aici la argumentul lui Muralt) să raportez la mine faptele împăraților, ei sînt prea nobili pentru mine, și nici nu am de gînd să fiu interesat de faptele saltimbancilor, ei sînt prea de rînd pentru mine; atît unii, cît și ceilalți sînt cazuri ieșite din comun, în care nu mă regăsesc niciodată: de aici nu se poate trage decît o singură consecință“ [1].

Pentru același motiv de natură socială, de Bougainville devine un apărător al lui La Chaussée [2]. Molière zugrăvea viciile, pentru a-i învăța pe contemporani să se ferească de ele, dar noi nu avem nevoie de asemenea piese; personajele satirizate de Molière „ar fi astăzi prea puțin seducătoare, pentru a ne mai putea molipsi cu viciile lor“. Autorii trebuiau să găsească altceva, iar contemporanii lui la Chaussée „i-au părut acestuia destul de luminați ca să nu mai aibă nevoie să fie învățați cum să privească asemenea apucături ridicole și grosolane, pe care răutatea le înțelege de la sine, iar amorul propriu le evită“. Care sînt totuși viciile pe care le atacă și care sînt idealurile pe care ar dori să le propună? „...a zugrăvit acele vicii al căror izvor se află în abuzurile născute din prejudecată, sau în relele moravuri aflate la modă“, iar pe de altă parte „s-a gîndit că unul din mijloacele cele mai sigure de a-i face pe contemporani să iubească virtutea, consta în a le-o arăta în culori emoționante, și în situații aproape asemănătoare cu cele care se repetă zilnic pe scena obișnuită a societății“... nu mai este

---

[1] *Ibidem*

[2] *Discours de réception à l'Académie française* (30, V, 1754). Citat de Vial-Denise, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

nevoie de rîs, ci de ceea ce înduioșează și emoționează.

După acest autor, un asemenea teatru are un efect sigur: spectatorul pleacă după ce și-a făcut un examen de conștiință, și-a văzut păcatele și își făgăduiește să progreseze din punct de vedere moral. „Spectatorul, după ce a fost cînd cuprins de admirație, cînd emoționat și înduioșat, părăsește teatrul văzînd mai bine, în funcție de plăcerea pe care a simțit-o, respectul pe care și-l datorează sieși; impresia lăsată de plăcere, blîndă și pură, se extinde și la moravurile sale, pentru că îi este comunicată de personaje pe care, după spectacol, le regăsește în societate sub numele prietenilor, semenilor, rivalilor săi". Bougainville reia argumentarea lui Fontenelle : „Fiindcă mediul lor social este și al său, el se simte în stare să devină virtuos ca și ele; și cum tot ce li se întîmplă i se poate întîmpla și lui, își însușește experiența lor, și învață de la ele să se ferească de aceleași primejdii. Convins, prin exemplul lor, că demnitatea sufletelor este independentă de cea a rangurilor sociale, el recunoaște că, indiferent de rang, poți aspira să devii erou, pentru că meritul unei acțiuni constă nu în strălucirea titlurilor, și nici în fastul aparențelor, ci în măreția efortului și în noblețea cauzei".

Patru ani mai tîrziu, în 1758, Rousseau scrie a sa *Scrisoare către d'Alembert* în care îi critica atît de vehement pe toți cei care consideră vrednică de prețuire emoția spectatorilor la teatru: este o ripostă la punctul de vedere al lui Bougainville. Acesta din urmă se întîlnește în ideile sale cu Shaftesbury care vedea în tragedia clasică franceză un tablou fidel al aservirii sociale din Franța, și care nega astfel orice posibilitate de exercitare a unei influențe sociale mai pronunțate din partea acestei tragedii. De Bougainville pare a vedea aceleași defecte în tragedia clasică și vrea să o înlocuiască, sau poate, și mai bine, să o completeze prin sora ei cea mai mică, așa-numita comedie lacrimogenă. Teatrul

Scanned with OKEN Scanner

devine un înalt tribunal moral, un templu de reculegere și de învățătură. Drumul este astfel deschis, și un preot entuziast și elocvent poate acum să apară și să profetizeze gloria noului gen și destinul strălucit care îl așteaptă, cîștigînd noi prozeliți.

Mișcarea ce va purta curînd întreaga Europă către tragedia burgheză sau domestică, spre „bürgerliches Drama", cum vor spune germanii, este de obicei așezată pe de-a-ntregul sub influența engleză și, mai ales, sub cea a lui George Lillo și a piesei sale *Negustorul din Londra* (1730). Comedia serioasă, neavînd nici o nuanță cu adevărat tragică, rămîne destul de independentă; am văzut că de multă vreme mișcarea dramatică se îndrepta către ea. Această comedie serioasă a contribuit din plin la introducerea ideii că emoții grave puteau fi simțite și în afara domeniului tragediei clasice, modificînd astfel conștiința literară a contemporanilor. Adeseori comedia serioasă era considerată a fi doar o comedie, din cauza numelui său: și asta, să o mai spunem încă o dată, provenea din tendința arătată de a introduce în comedie tot ceea ce nu putea fi introdus în tragedie. Mulți germeni ai tragediei burgheze se află în comedia lacrimogenă, și însuși faptul că există un domeniu al sentimentelor grave și serioase în afara limitelor tragediei clasice, este capabil să dovedească că forța care va împinge Franța și întreaga Europă către drama domestică poate fi considerată în mare parte ca un rod al sevei naționale și ca un rezultat al străduinției franceze.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

PREFAŢĂ 5

CUVÎNT ÎNAINTE AL AUTORULUI 10

INTRODUCERE: Punerea problemei. Echilibrul european rezultînd din situaţia literară a Franţei: Europa francizată şi Franţa cosmopolită..... 13

PARTEA ÎNTÎI

GÎNDIREA GENERALĂ A SECOLULUI

CAPITOLUL I

ORGANUL DE PERCEPERE A FRUMOSULUI: BUNUL GUST

Punctul de vedere al esteticii carteziene în secolul al XVIII-lea: teoria Leibniz-Wolf, Crousaz. Cel de-al şaselea simţ: Dubos, Hutcheson. Înţelegerea lui Hume pentru subiectivitatea gustului; în ce sens o depăşeşte. Opinii moderate: Batteux, Trublet. *Delight*-ul lui Burke. Restricţii făcute de Home în favoarea principiului asocierii ideilor. Bunul gust considerat ca autonom faţă de dorinţă, raţiune şi voinţă 46

CAPITOLUL II

FRUMOSUL

În căutarea unei definiţii. Moda lui *je ne sais quoi*. Unitatea în varietate la Crousaz. Gîndirea platoniciană a lui Shaftesbury şi identificarea frumosului cu binele şi adevărul. Atitudinea confuză a lui Batteux. Voltaire se dezinteresează de această problemă. Căutări engleze mai empirice la Hutcheson şi mai ales la Burke. Caracteristicile frumosului şi ale sublimului după Burke. El nu are o teorie

Scanned with OKEN Scanner

generală, ci face o tentativă de a stabili trăsăturile esenţiale prin mijlocirea propriilor sale impresii 84

CAPITOLUL III
ARTA ŞI REALITATEA, PROBLEME ALE NATURII FRUMOASE ŞI ALE IMITAŢIEI

Teoria imitaţiei în artă. În ce constă acest procedeu? Realism şi convenţie. Shaftesbury şi copia sa după natură, mai curînd decît a naturii. Artistul considerat de el drept creator şi Prometeu. Naturalismul lui Dubos: artistul trebuie să înveţe să citească în natură, să recunoască individualitatea fiecărui obiect şi să o redea în arta sa. Jonathan Richardson pune de acord superioritatea naturii cu originalitatea artei. După Hutcheson, imitaţia se poate adresa unui obiect care nu există decît ca idee. Confuzie în înţelegerea conceptului de *natură frumoasă* la Batteux. Importanţa ideilor lui Condillac, care reduc artele nu la principiul imitaţiei, ci la cel al expresiei. Raporturile sale cu gîndirea lui Vico. Reminiscenţe din Bacon la Hurd..... 118

CAPITOLUL IV
COORDONAREA SUPREMAŢIEI ANTICILOR ŞI A RESPECTULUI REGULILOR

Cearta dintre antici şi moderni. Pentru a-i înţelege întreaga importanţă şi ideile generale, este recomandabil să ne adresăm autorilor care nu participă direct la ea. Saint-Évremond, agent de legătură între Londra şi Paris. Veneraţia şi critica antichităţii în opera sa. Spiritul său istoric: regulile nu pot rămîne eterne. Clasicismul exagerat al lui Shaftesbury. Fineţea încercării lui Fénelon de a-i concilia pe antici şi moderni. El înclină către cei dintîi, dar fără a le consacra un cult. Teoria climatului sprijină punctul de vedere istoric al relativităţii regulilor: Dubos, Voltaire, Fontenelle, Montesquieu..... 157

CAPITOLUL V
ARTELE PLASTICE ÎN OPOZIŢIA LOR CU POEZIA

Deosebirea dintre arte: poezia opusă artelor plastice. Shaftesbury observă unitatea momentului în pictură, dar admite anumite excepţii. Jonathan Richardson remarcă simultaneitatea picturii şi succesivitatea poeziei. Punctul de vedere al lui Dubos: lărgimea şi perspicacitatea vederilor sale. Paralelă amănunţită între cele două arte la Harris. Daniel Webb îl precedă nemijlocit pe Lessing..... 196

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL VI
POEZIA ŞI GENURILE LITERARE

1. *Caracterele generale ale poeziei.* Importanţa ei scade la începutul secolului. Detractorii săi: Fontenelle. Apărătorii săi: Fénelon. Analiza perspicace a lui Burke 217

2. *Limba şi versul.* Saint-Évremond şi Fénelon se opun ideilor Academiei cu privire la limbă. Analiza limbajului poetic la Home. Adversarii versului: Fontenelle, Lamotte; Fénelon este un partizan moderat. Apologia versului la Voltaire 239

3. *Exigenţe generale privind poezia şi genurile particulare.* Apologia simplităţii şi a firescului la Fénelon: aversiunea sa pentru ceea ce este rar. Genurile preferate. Egloga şi teoreticienii săi: Fontenelle, Lamotte, Gresset. Poezia descriptivă grefată pe eglogă: Saint-Lambert, Marmontel. Poezia epică respinsă de roman 260

CAPITOLUL VII
TEATRUL 282

1. *Tragedia franceză considerată ca fiind singura demnă de un om inteligent şi cultivat.* Părerile lui Saint-Évremond şi ale lui Dubos. Părinteîe Brumoy. Străinii în Franţa: Riccoboni. Paralela Conti (Calepio). Preşedintele de Brosses. Evoluţia ideilor lui Voltaire..... 283

2. *Tragedia franceză din punct de vedere moral.* Cîteva păreri despre purificarea pasiunilor la Aristotel: Harris. Critica supremaţiei iubirii tragice din punct de vedere moral: Saint-Évremond, Muralt, Fénelon, Dubos. Radicalismul lui Riccoboni. *Scrisoarea către d'Alembert* şi legăturile sale cu Muralt.. 312

3. *Reacţia împotriva iubirii care restrînge numărul subiectelor tragice.* Fontenelle. Evoluţia lui Voltaire şi din acest punct de vedere..... 337

4. *Critica subiectivităţii şi a retoricii în tragedia clasică.* Critici franceze: Saint-Évremond, Fontenelle, Fénelon. Critici străine: Riccoboni, Conti, Home. Teoria stilului dramatic la Home..... 346

5. *Critica felului cum este construită tragedia franceză: regula celor trei unităţi:* Lamotte-Houdard şi unitatea de interes, Fontenelle şi toleranţa sa ironică Atacul şi apărarea lui Home..... 369

6. *Noi căi.* Comedia o ia înaintea tragediei. Tot ce nu este tragedie clasică devine comedie, eventual lacrimogenă. Comedia lacrimogenă anunţă tragedia domestică. Curcubeul lui Fontenelle. La Chaussée, Voltaire, Chassiron. Tendinţă socială..... 382

Scanned with OKEN Scanner

REDACTOR : MANUELA CORAVU
TEHNOREDACTOR : ȘTEFAN TĂNASE

BUN DE TIPAR : 27. 02. 1988.
APĂRUT : 1988. COLI DE TIPAR : 16,83.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918"
STR. GRIGORE ALEXANDRESCU NR. 89—97
BUCUREȘTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

470

Artă și gîndire

între clasicism și romantism

De-a lungul întregii lucrări urmărim o idee directoare pe care vrem să o semnalăm de la bun început. Îi lăsăm să vorbească, pe cît cu putință, pe contemporani, convingerea noastră fiind că acesta este cel mai bun mijloc de a cunoaște o epocă. (...) Dacă un subiect particular implică posibilitatea de a cunoaște opiniile contemporane cu el ale unui secol trecut, nu ne rămîne, după părerea noastră, decît să le punem cu putere în lumină, îmbinîndu-le cu tot ceea ce poate sluji la elucidarea lor.

WŁADISŁAW FOLKIERSKI

Vol. I și II Lei 34

Scanned with OKEN Scanner